16

Nosferatu

REVISTA DE CINE

OCTUBRE 1994 650 PTAS.

WIM WENDERS

Nosferatu
REVISTA DE CINE

INDICE

Director del PATRONATO
MUNICIPAL DE CULTURA:
José Antonio Arbelaiz

Director de NOSFERATU:
José Luis Rebordinos

Equipo de redacción:
Jesús Angulo, Carlos J. Plaza, Sara Torres

Han colaborado en este número:
Carlos Aguilar, Ricardo Aldarondo, Miguel Angel Barral,
Quim Casas, Jordi Costa, Dolores Devesa, Carlos F. Heredero,
Jorge Gorostiza, José Antonio Hurtado, Carlos Losilla,
Francisco Llinás, Alicia Potes, Angel Quintana,
José Enrique Monterde, Esteve Riambau,
Antonio Santamarina, Mirito Torreiro,
Antonio Weinrichter, Alexander Zárate

Responsable de comunicación:
Maru Narváez

Fuentes iconográficas:
Archivos de Carlos Aguilar, British Film Institute,
Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián,
Wim Wenders Produktion

Diseño, maquetación, tratamiento portada, imágenes
y arte final:
Toni Galindo y Anna Obradors

Fotolitaje:
VideoCys

Fotomecánica color:
Ernio, S.L.

Imprime:
Gráficas ORVY (Lasarte)

Dep. Leg:
SS-733-89

I.S.S.N.:
1131-9372

Edita:
Patronato Municipal de Cultura
República Argentina, 2
20004 DONOSTIA - SAN SEBASTIAN
Tfno.: (34-43)481157 / Fax: (34-43)430621

Distribuye:
Ediciones Paidós
Mariano Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: (93)2000122

La difícil redención de la realidad: Wenders y las imágenes, **Angel QUINTANA** 4

Wim Wenders y la figura del autor moderno, **Antonio WEINRICHTER** 8

Wim Wenders en negro: la inocencia imposible **Antonio SANTAMARINA/Carlos F. HEREDERO** 12

La búsqueda, la ausencia y el fantasma del cine americano: otro itinerario de Wim Wenders, **Carlos LOSILLA** 22

Cómo sobrevivir a los "Nuevos Cines" ...y reivindicar la modernidad sin morir en el intento, **Esteve RIAMBAU** 30

Cine y rock: interrelación de lenguajes en el cine de Wenders, **Quim CASAS** 36

El viaje por el límite. Exterior-Interior del espacio construido, **Jorge GOROSTIZA** 42

Tan lejos como los ángeles. Wenders y las mujeres, **Jordi COSTA** 46

De viajes y nómadas, **José Antonio HURTADO** 52

Entrevista, **Quim CASAS/Sara TORRES** 60

Wenders: aproximación bibliográfica, **Francisco LLINAS** 76

Filmografía, **Dolores DEVESA/Alicia POTES** 80

Las películas de Wim Wenders, 92
Quim CASAS
Esteve RIAMBAU
José Enrique MONTERDE
Carlos AGUILAR
Mirito TORREIRO
Miguel Angel BARRAL
Alexander ZARATE
Ricardo ALDARONDO
Jesús ANGULO

Cielo sobre Berlín (Der Himmel über Berlin/ Les Ailes du désir, 1987)

La difícil redención de la realidad física:

Wenders y las imágenes

Angel Quintana

En 1969, en el número 11 de la revista *Filmkritik*, Wim Wenders, que ejercía como crítico ocasional, publicó un corto artículo sobre **Hasta que llegó su hora** (*C'era una volta il west*, 1968), de Sergio Leone, que consideraba como una especie de punto límite en el género. El artículo, una reivindicación de la emoción que le proporcionaba la mirada de algunos maestros del *western*, es uno de los pocos textos de Wenders que contiene una referencia directa a un teórico de la imagen: *"Siegfried Kracauer hablaba del cine como redención de la realidad física, comprendiendo la ternura que el cine puede mostrar respecto a la realidad. Muchos* westerns *nos han hecho apreciar esa ternura como si fuera un sueño, bello y tranquilo"* (1).

La referencia a Siegfried Kracauer no es gratuita; el teórico y filósofo alemán formó parte de la Escuela de Frankfurt hasta 1933 y emigró a Estados Unidos en 1941, donde escribió dos clásicos fundamentales de la teoría cinematográfica: *De Caligari a Hitler* y *Teoría del cine* (2). Este último libro que llevaba como subtítulo *La redención de la realidad física* fue leído por Wenders durante sus años de juventud. En él, Kracauer propugnaba una apasionada defensa de la idea de un cine que devuelva al hombre contemporáneo el contacto con la realidad de las cosas tangibles, es decir, un cine que atrapase el flujo de la vida. La cámara, situada ante la realidad, debe preservar la fugaz apariencia de las cosas. El mundo fluye continuamente, todo desaparece y las personas han de estar en permanente estado de alerta si quieren ver alguna cosa. El cine redime la realidad cuando la atrapa y memorializa los elementos que componen el reino de lo visible. La cámara se convertía en un elemento útil para recoger la emoción del mundo, expresando las relaciones que pue-

den establecerse entre las cosas y los hombres, entre el espacio y el individuo. Kracauer creía que la magia de las imágenes en movimiento era debida a su acercamiento hacia una verosimilitud cotidiana que sólo podía reflejarse lanzando una mirada nueva y virgen hacia el mundo.

Wim Wenders convirtió la contemplación en un elemento determinante de la primera etapa de su carrera cinematográfica. *"El cine fue inventado porque en nuestro siglo había una imperiosa necesidad de encontrar un lenguaje que convirtiese las cosas en directamente visibles"*, afirma Wenders en una entrevista del año 1988, después de suscribir una sentencia de Kracauer: *"Actualmente el camino parte de lo físico, para conseguir a través de él llegar a lo espiritual"* (3). Wenders cree que el contacto subjetivo con el mundo ha de provocar directamente una emoción. La búsqueda de la mirada emocional del filme constituye la preocupación central de su cine. En sus mejores películas no sólo subjetiviza la realidad, sino que muy a menudo busca los efectos de la subjetivización de la realidad en sus personajes. Estos son contemplados por la cámara mientras miran -como los personajes de los cuadros de Caspar David Friedrich, un pintor que influenció visualmente a Wenders- o reflexionan continuamente sobre lo que contemplan y las miradas extrañas que componen el paisaje audiovisual donde están inmersos.

La búsqueda de la emoción de las imágenes empezó articulándose en un terreno puramente físico y fue avanzando hacia una dimensión más espiritual. **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Städten*, 1973) o **En el curso del tiempo** (*Im Lauf der Zeit*, 1975) se distinguen por la concreción física de todos los elementos de su puesta en escena, mientras que en **Cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987) y en su fracasada continuación **¡Tan lejos, tan cerca!** (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993) la acción de mirar adquiere una dimensión absolutamente espiritual. La cámara no contempla fijamente la realidad visible, sino que es un instrumento etéreo que flota por el universo. La cámara es un ojo capaz de ver tanto el mundo exterior como la realidad interior -pensamientos y deseos- de los habitantes de Berlín.

Robert Phillip Kolker y Peter Beicken, autores de uno de los últimos estudios sobre el cine de Wenders, afirman que sus películas se debaten continuamente entre una reflexión de carácter autobiográfico sobre el mundo y otra sobre el papel de las imágenes en dicho mundo (4). El cine de Wenders empezó, curiosamente, siendo una búsqueda de la redención de la realidad física y ha acabado convirtiéndose en una larga reflexión sobre la dificultad de dicha rendención en un mundo donde las imágenes han perdido su verdad. En su recorrido, se ha visto obligado a buscar los restos de la pureza perdida acercándose a los viejos maestros, a combatir la degradación audiovisual del entorno en que vive para acabar asumiendo la anunciada muerte del cine y convirtiéndola en discurso central de alguna de sus mejores películas.

En 1960, cuando Kracauer escribió su *Teoría del cine*, vio un modelo de posible retorno a la pureza de las imágenes en el cine del cineasta bengalí Satyajit Ray, cuyo filme **Aparajito** (1956), *"penetra en la efímera realidad física y la atraviesa como el fuego"* (5). Wim Wenders ha encontrado este modelo en la filmografía del director japonés Yasujiro Ozu: *"Para mí ha realizado el cine ideal, ha representado un paraíso de cine perdido durante muchos años"* (6). En la mayoría de películas de Ozu el punto de vista con que la cámara observaba el mundo fue siempre el mismo. Se situó en una posición fija, a 90 centímetros del suelo, en un ángulo de visión que coincide con la del descanso en la familia tradicional japonesa. Desde su punto de visión, creó una distancia frente a la realidad que le permitió una limitación de la mirada para poder ver mejor. En sus películas, consiguió atrapar movimientos ínfimos de la vida cotidiana y llegó a los rincones más oscuros del alma humana. Su finalidad no fue nunca la de provocar una emoción, sólo sorprenderla. Ozu constituye además un buen ejemplo de armonía absoluta, y una de las grandes preocupaciones del cine de Wenders ha sido encontrar, en una iconosfera donde los discursos audiovisuales están sumergidos en el caos, una lógica de las imágenes. El ensayo documental **Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga*, 1985) es un viaje en pos de las huellas del paraíso perdido -el cine de Ozu-. El país del maestro es el creador del gran *hardware* audiovisual actual, y Tokio, una ciudad que vive en el simulacro. Wenders sólo encuentra la pureza en las miradas de dos viejos discípulos del maestro: el actor Chishu Ryu, que se ha convertido en un ídolo de seriales televisivos, y el operador Yuharu Atsuta, que llora al reconocer que después de la muerte del maestro no pudo volver a trabajar con otro director.

"He perdido la vista y el oído", afirma Rüdiger Vogler en una

Alicia en las ciudades (Alice in den Städten, 1973)

de las primeras escenas de **Alicia en las ciudades**, después de haber efectuado un recorrido por Estados Unidos y haber comprobado que las imágenes tomadas con una *Polaroid* reflejan siempre una realidad diferente a la contemplada. La declaración del protagonista de **Alicia en las ciudades** es extensible a muchos de los personajes que han poblado el universo de Wenders. La mayoría son incapaces de mirar, porque su entorno está lleno de falsas imágenes. En **Alicia en las ciudades**, Rüdiger Vogler romperá un televisor después de constatar que lo malo de la televisión es que todo lo que emite se convierte en propaganda en favor de la situación existente. En una escena de **En el curso del tiempo**, en la cabina de proyección de un cine rural, el proyeccionista ha colocado un pequeño espejo que degrada la calidad de las imágenes exhibidas, pero que le permite poder masturbarse cómodamente con las escenas eróticas. El gran acto colectivo de la visión cinematográfica se ha transformado en un acto privado y onanista. En el futuro apocalípitico de **Hasta el fin del mundo** (*Bis ans Ende der Welt/Jusqu'au bout du monde/ Until the End of the World*, 1991), los personajes buscan por diversos rincones del mundo la piedra filosofal que permita articular una máquina de la visión, con la que sea posible ver sin mirar. Con ella los ciegos podrán reconocer en su interior el mundo exterior y los videntes convertirse en adictos al mundo de sus sueños. **Hasta el fin del mundo**, el proyecto más ambicioso y uno de los menos afortunados de Wenders, refleja la angustia de la cada vez más difícil búsqueda de una mirada pura.

En 1982, aprovechando la presentación en el festival de Cannes de **El hombre de Chinatown** (*Hammett*, 1982), Wenders colocó una cámara de cine en la habitación 666 del Hotel Carlton e hizo la siguiente pregunta a algunos cineastas: *"¿El cine es un lenguaje a punto de destruirse o por el contrario es un arte que muere?"*. Jean Luc Godard, Romain Goupil, Paul Morrisey, Werner Herzog, Michelangelo Antonioni, Steven Spielberg y Yilmaz Güney contestaron una pregunta que Wenders se ha ido planteando a lo largo de su filmografía (7). A diferencia de algunos directores entrevistados que confiaban en la transformación de la imagen videográfica y en un replanteamiento de las leyes del cine espectáculo, Wenders piensa que la televisión es un auténtico veneno para los ojos y el vídeo, el cáncer del cine.

Son diversas las películas que tienen un marcado carácter de réquiem, donde se anuncia la muerte del cine. **En el curso del tiempo** muestra un recorrido por unos cines de pueblo, situados en la desaparecida frontera entre las dos Alemanias, amenazados de rápida extinción. **Relámpago sobre agua** (*Lightning over Water*, 1980) es un polémico ejercicio de vampirización edípica, donde el discípulo filma la muerte del maestro, llevando hasta el límite una reflexión sobre la frontera existente entre la realidad y la ficción. Nicholas Ray no representa en el filme su muerte sino que la vive; las imágenes protegen a Wenders de enfrentarse con la muerte en directo. El filme es, en cierta forma, un documental sobre la muerte de un poeta del cine que luchó por la libertad de las

***Relámpago sobr agua** (Lightning over Water, 198(*

imágenes. **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge/The State of Things/O Estado das Coisas*, 1982) es una película amarga y melancólica sobre la agonía de una forma de cine. Los protagonistas son un grupo de naúfragos del cine que quieren acabar el proyecto de película que han iniciado. Al final, no habrá esperanza. Wenders filmará la muerte del director de cine, en manos de un francotirador anónimo, en las calles de un Hollywood decadente.

En el curso del tiempo (Im Lauf der Zeit, 1975)

En uno de sus primeros textos críticos, Wenders reconoció -el año 1969- que uno de los males endémicos del cine es la existencia de unos mercaderes en el interior del templo de las imágenes: *"Que una industria no pueda permitirse un cierto idealismo, lo puedo admitir; pero que esta misma industria tenga el derecho de despreciar su mercancía y sus clientes, no se puede consentir, se debe prohibir"* (8). La necesidad de emprender una lucha contra los responsables de la degradación de las imágenes, ha llevado al director hacia una actitud combativa. El mecánico que repara proyectores de **En el curso del tiempo** montará algunos pedazos de cine cutre para constatar cómo la violencia y el erotismo barato son una auténtica gangrena contra el cine. No deja de ser curioso que la pornografía audiovisual sea objeto de una especie de cruzada angelical en **¡Tan lejos, tan cerca!** Los ángeles se aliarán con los humanos para que el cine pueda volver a intentar redimir la realidad física.

En el momento en que Wenders plantea dicha cruzada angelical, su mirada parece haber sido víctima de la contaminación audiovisual. De manera parecida a Werner Herzog, que en una escena de **Tokyo-Ga** afirmaba que ya no existían mundos para explorar, Wenders parece tener serios problemas para observar su entorno. **Hasta el fin del mundo** y **¡Tan lejos, tan cerca!** inciden directamente en los problemas de la visión, pero la forma utilizada por Wenders para articular su discurso no tiene nada que ver con el estilo de sus primeras producciones. La cámara parece incapaz de atrapar ninguna emoción, prácticamente no existen tiempos muertos y la cámara no sabe cómo crear una distancia frente al mundo que contempla. El cine de Wenders ha perdido la humildad.

NOTAS

1. La crítica "Du rêve au traumatisme" está recogida en *Emotion Pictures: Reflections on the Cinema*, London, Faber & Faber, 1989. (Traducción francesa en Editorial L'Arche, París, 1987). El libro recoge los principales escritos críticos de Wim Wenders.

2. Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*, traducción castellana de Hector Grossi, Ediciones Paidós, Barcelona, 1985. Siegfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, traducción castellana de Jorge Hornero, Ediciones Paidós, Barcelona, 1989.

3. "La perception d'un mouvement. Entretien avec Taja Gut", publicada en el libro *La Vérité des images*, Editorial L'Arche, 1992, París. (Traducción francesa del libro *The act of Seeing*, Verlag der Autoren, Frankfurt, 1992. En el libro se recogen textos de Wenders y entrevistas realizadas con el director durante los últimos años).

4. Robert Phillip Kolker y Peter Beicken, *The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and desire*, Cambridge University Press, New York, 1993.

5. En el prólogo de la edición castellana de *Teoría del cine*, Carlos Losilla interpreta la apuesta que Kracauer hace por Satyajit Ray al final del libro como una apuesta por *"una mirada virgen que ni el cine europeo ni el norteamericano eran ya capaces de mantener, una vuelta al primitivismo y a la realidad contemplada como tal, no como materia prima de experimentos visuales"*.

6. Declaraciones de Wim Wenders en "La Vérité des images", entrevista de Peter W. Jansen que da título al libro *La Vérité des images*. Opus cit.

7. Las respuestas dieron lugar al cortometraje de 21 minutos de Wim Wenders, **Chambre 666** (1982). Algunos aspectos curiosos sobre el rodaje de este cortometraje y sobre los años de la producción de **El hombre de Chinatown** están recogidos en el libro: Jean-Pierre Devillers, *Berlin, L.A., Berlin*, Samuel Tastet Editeur, París, 1975.

8. "Mépriser ce qui se vend", artículo recogido en el libro *Emotion Pictures*. Opus cit.

Wim Wenders, 1991

Wim Wenders y la figura del autor moderno

Antonio Weinrichter

Durante este curso pasado visitaron Madrid con pocos meses de diferencia Wim Wenders y Alain Tanner. Siendo como son dos ilustres "supervivientes" del otrora glorioso cine de autor de los 70 (en su momento, que parece tan lejano, heredero de aquellos nuevos cines nacionales de los 60 que impusieron la noción moderna de autor), no pude resistir preguntarles por una cuestión que me viene preocupando: la crisis del concepto mismo de "cine de autor" -crisis de mercado, de público- y la propia parte de culpa de los autores en esta gradual pero innegable pérdida de relevancia de lo que había sido un modelo "alternativo" a Hollywood y a las comedias de consumo local (los dos tipos de cine que no conocen la crisis).

Ninguno trató de echar balones fuera. Tanner adujo motivos externos (*"La modernidad ha llegado a su fin y se vuelve a formas tradicionales del cine"*, *"La TV pública ya no quiere trabajar con nosotros"*, *"Hoy día ya no tiene sentido producir un filme que no se pueda convertir en un evento al estrenarlo; no tiene sentido ni rodarlo"*, *"El público ha perdido el sentido de la aven-*

tura, ya no quiere escuchar"), pero quizá la parte más reveladora e íntima de su respuesta fuera ésta: *"Los autores tenemos parte de culpa porque utilizamos un material con el que se ha hecho cada vez más difícil trabajar. Con 30 canales en la tele casera, la imagen se devalúa, su valor se debilita. Es más interesante el rostro de un mono en un documental zoológico que el de cualquier actor de telefilmes... A pesar de la saturación, siempre se podrían encontrar historias... Pero no hay ideas, no hay ideología. Es difícil saber si te queda algo por decir y hallar la forma de decirlo. Antes todo parecía más relevante: había una corriente de ilusión que se ha perdido".*

Wenders firmaría sin duda muchas de las lúcidas y demoledoras razones expuestas por Tanner. Pero en esta ocasión prefirió seguir una línea autopunitiva, que podría sorprender en quien ha abanderado la Academia Europea del Cine -presunta agrupación de fuerzas comunitarias frente al "enemigo" americano- pero quizá no en quien adopta, en el famoso debate del GATT, por libre, una postura separada de la resistencia que preconizan los franceses y a favor de *"comunicarse mejor con nuestros colegas americanos, buscar la forma de hacer coproducciones y tratar de distribuir mejor el cine europeo en USA, para lo que habría que empezar por doblarlo al inglés-americano"*. Tras decirme esto, Wim prosiguió: *"Debemos considerar por qué hemos perdido a nuestro público hasta un extremo tan dramático. El autor europeo se centró demasiado en cuestiones de lenguaje y en mantener sus privilegios como responsable total de sus filmes. El tiempo ha dejado esto atrás. El cine de autor fue un modelo excelente en los 60, y revivió en Alemania durante los 70, pero uno de los motivos del empuje del cine americano es que siempre ha sabido separar bien el rol del director, el guionista y el productor, separación que el cine europeo eliminó en favor del primero. Creo que ésta es, en parte, la razón del declive de nuestro cine de autor. Si el autor insiste en retener sus privilegios, no recuperaremos nuestro público".*

Curiosamente Wenders no mencionó aquí, a diferencia de Tanner, sus temas favoritos en anteriores visitas: el estatuto de la narración, sus esfuerzos por no producir una ficción indiferente (el pecado capital del Autor: mejor pecar de hermético) y otras cuestiones relativas a la ontología de la imagen y la ética del cineasta. Esta vez habló con una mezcla de humildad y pragmatismo que resultaba especialmente curiosa viniendo de uno de los pocos que han escapado de la quema sufrida por la figura del Autor tal y como la conocíamos (y respetábamos, y escrutábamos su obra). Es cierto que ahora su estrella atravesaba una fase de menor fulgor relativo, al no haber convencido demasiado sus dos últimos filmes, **Hasta el fin del mundo** (*Bis ans Ende der Welt/ Jusqu'au bout du monde/Until the End of the World*, 1991) y **¡Tan lejos, tan cerca!** (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993), y al remontarse a 1987 su anterior título "indiscutible", **Cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987), del que **¡Tan lejos, tan cerca!** no deja de ser una secuela a la europea, por mucho que Wenders se empeñe en decir que el Berlín del 87 y el del 93 son *"como dos planetas distintos"* y añada: *"Me di cuenta de que para mostrar ese cambio era mejor recurrir a la misma mirada (del primer filme) y no a otra distinta"*. Persiste la impresión de que, a pesar de su belleza (*déjà vu*, por otra parte), **¡Tan lejos, tan cerca!** no añade mucho al *opus* wendersiano.

Y ello sucede en un momento en el que, como atestiguan las dos autorizadas voces que cito más arriba, el paradigma mismo del cine de autor está en entredicho: baste recordar la reciente reposición de **El amigo americano** (*Der amerikanische Freund/L'Ami américain*, 1977), título mítico no hace tanto, que pasó sin pena ni gloria. Público y (mucha) crítica afirman que *"vuelve la aventura"*. El cine europeo se muestra vacilante y los últimos "descubrimientos", el Kieslowski francés, Almodóvar y Loach, no representan sino una vuelta a modelos de antaño: respectivamente, el cine galo de *qualité*, la comedia costumbrista con nuevos "tipos" y el realismo de la escuela de la TV pública británica. Y el espacio y la expectativa que antes eran patrimonio de los autores europeos van siendo inexorablemente llenados por los independientes-USA en festivales y salas de ensayo: entre Hollywood y los *indies*, América nos tiene cogidos, al espectador y al Autor europeos, entre dos fuegos. Claro que también aquí ocupa Wenders un lugar especial, como lo demuestra la "fase americana" de su obra, desde 1977 a 1984, o sea, de **El amigo americano** a **París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984), pasando por **El hombre de Chinatown** (*Hammett*, 1982) y **Relámpago sobre agua** (*Lightning over Water*, 1980) -dentro de este período rodó también, significativamente, **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge/*

The State of Things/O Estado das Coisas, 1982), película muy comunitaria que, según Wenders, *"define una posición que es más la del cineasta europeo que la del americano"*-.

La especial relación de Wenders con lo americano ha sido siempre un rasgo distintivo de su imagen de Autor: su cine ha servido para acuñar frases como "los americanos nos han colonizado el subconsciente" o expresiones como ésa del "amigo americano", hoy de uso común para expresar el efecto de dicha cultura (y otras cosas) sobre nosotros. A ello hay que añadir su proximidad a la cultura rockera y a la tradición del cine clásico de Hollywood, y su utilización de figuras emblemáticas como Dennis Hopper, Nicholas Ray, Samuel Fuller o Peter Falk. Wenders conocía la cultura americana, reconocía la influencia que había ejercido sobre él -y sobre nosotros- e invirtió ese (re)conocimiento en sus películas, tras una primera fase conflictiva en la que confesó sentirse limitado por la potencia del modelo expresivo acuñado en Hollywood. Llegó al extremo de sufrir una "purificadora" aventura americana que se saldó con una obra mixta, mestiza de mirada europea e iconografía americana, que fue **París, Texas** y que se constituyó en su mayor éxito comercial sin empañar sus entonces excelentes relaciones con la crítica: salió mejor película del año en la votación de *Fotogramas*, por ejemplo. Wenders afirmó que era la más americana de sus películas e insistió en que se estrenara "doblada" en los países en los que esta técnica fuera habitual.

¿Una pura concesión comercial, impensable en un Autor de pura cepa? Pero es que para entonces el amigo Wim se había convertido en algo muy parecido a una estrella, hasta donde un cineasta pueda llegar a serlo: su segunda visita de promoción a Madrid, en 1982, para presentar **El estado de las cosas**, propició un encuentro con el público en la sala Alphaville que tuvo algo de acontecimiento. Aplausos y risas, numerosas intervenciones espontáneas, peticiones de autógrafos y una atmósfera de calidez y emoción que se suele asociar a los astros del cine y que era tanto más sorprendente cuanto se consideraba el carácter "denso" de sus respuestas. A Wim seguía costándole trabajo hablar o levantar la voz por encima del murmullo pero ya hacía gala de un sentido del humor que ha ido mejorando con los años: sin llegar al espectáculo en que sabe convertir un Godard sus ruedas de prensa, las apariciones públicas de Wenders le han ido revelando como un aceptable *entertainer*.

Con la posible excepción de cierta generación reciente de cineastas chinos y, quizá, vascos, en el cine contemporáneo lo que surgen son autores aislados (Egoyan, Kaurismäki, Greenaway, Hartley) y no movimientos o generaciones como antaño. Quizá la última "nueva ola" fue la del cine alemán de los 70. Fuera de su país (en donde Fassbinder fue eso que los ingleses llaman *inspirational*), la figura que se convirtió en estelar fue la de Wenders: Herzog pronto se perdió en volcanes y cordilleras, Schlöndorff hizo una carrera aburrida y Reitz sólo emergería con **Heimat**. ¿Por qué Wenders? Sus películas eran relevantes, más "limpias" (el término, usado en un sentido no elogioso, es suyo) y menos "localistas" que las de Fassbinder y tenían la mencionada *USA connection*. Tenían bastantes más cosas, claro, como intenté describir en el libro que escribí sobre él hace trece años. Pero además Wenders se construyó una cierta imagen -seguramente de manera menos deliberada que un Hitchcock- que jugó en su favor. Imagen suma de elementos anecdóticos (Wim cambiaba el color de la montura de sus gafas casi con tanta frecuencia como cambiaba de "novia") y de otros menos "comerciales", pero que ayudaron a darle a dicha imagen su perdurabilidad: algunas veces para explicar opciones concretas de su trabajo pero otras para opinar sobre el "estado de las cosas" del cine actual, Wenders proponía un convincente discurso moral sobre el oficio de crear imágenes. Así, cuando decía que había rodado una película en blanco y negro porque la única alternativa era el color *"y en este caso no era una alternativa porque quería hacer un filme sobre ideas"*, o cuando hablaba de la imagen-vídeo como de un cáncer que sufría el cine. Wenders seguía así una línea discursiva sobre la "imagen justa" instaurada por el "padrino" de los autores modernos, Godard (que dijo preferir, por cierto, *"juste une image"*: otro que no es limpio).

Mientras otros directores se muestran refractarios a dar material bueno (publicable) a la prensa, Wenders afirma ser *"un témpano con los críticos"* (le ví apabullado cuando hablé con él en Cannes tras el pase de **¡Tan lejos, tan cerca!**), pero ha llegado a convertirse en una especie de portavoz oficioso de la comunidad internacional de cineastas. Mientras otros directores se limitan a cultivar su pequeño jardín, Wenders recorre el mundo con su cámara de fotos

El estado de las cosas (Der Stand der Dinge/ The State of Things/ O Estado das Coisas, 1982)

(es su forma de buscar o encontrar ideas), establece relaciones con colegas de todo el planeta que compartan con él cierta visión del cine, participa en manifiestos y academias, produce a unos cineastas y apadrina a otros (impresionado por el segundo largo de Egoyan, le dio el dinero de un premio para ayudarle a hacer el siguiente), rueda cortos sobre sus compañeros o acepta un encargo para hacer un filme sobre diseñadores de moda, proyecta rodar en Lisboa un semi-documental en el marco de la capitalidad cultural que dicha ciudad ostenta este año, etc. Cuando *Cahiers du Cinéma* le nombró redactor jefe de su número 400 (en el 300 el editor invitado había sido Godard), Wenders convocó a la crema de los autores del cine mundial para que le mandaran fragmentos de guiones que no habían podido llegar a filmar.

Wenders es un Autor reconocido que se mueve como un diplomático, sin especiales pretensiones de representatividad, por el planeta Imagen. Y, si domina la Geografía, no olvida la Historia, apoyándose en sus mayores: Ray -**Relámpago sobre agua**, que tenía el subtítulo "Nick's Movie"-, Ozu -**Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga*, 1985)- y ahora el proyecto que tiene con Antonioni. Esto va más allá de la cinefilia y del reconocimiento del respeto debido a la tradición (que pocos han llevado a la práctica hasta tal grado): recuerda aquella escena de **Hail! Hail! Rock and Roll!** (Taylor Hackford, 1987) en la que Keith Richards se arrimaba a Etta James y a Chuck Berry como para salir en la foto. Wenders puede ser "sólo" un Richards del cine: en un medio contaminado, casi decadente, recorre con una visión modernista caminos que otros abrieron antes que él, al mismo tiempo que no olvida nunca rendirles tributo.

Mientras tanto, ahora puede permitirse hacer que rockeros de lujo compongan para él en vez de limitarse a poner el disco como hacía en sus primeras películas. Pero la cuestión clave es si sus películas "cuentan" tanto como antes, si siguen siendo una de las mejores razones para la esperanza de quienes aman el cine, como le piropeó *Cahiers du Cinéma*. Si Tanner se exilió (*"Suiza no genera su propia ficción: es mejor irse"*) para trabajar sin red en el Sur, Wenders se mudó hace mucho para instalarse en el planeta Cine. Tanner vive la frontera como algo peligroso y creativo, Wenders vive distraído por los problemas de la aldea global audiovisual. Su cine necesita un (con)texto para no reflejar sólo los ¿falsos? movimientos de un turista accidental.

El hombre de Chinatown (Hammett, 1982)

Wim Wenders en negro: la inocencia imposible

Antonio Santamarina / Carlos F. Heredero

En los tiempos ya lejanos de su segundo largometraje **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** (1971), Wim Wenders definía su propia contradicción como cineasta tratando de acotar el lugar -valdría decir, el espacio cultural- en el que se encuentra quien *"ha heredado algo como el cine americano, pero no tiene mentalidad americana"*, y proseguía confesando su fascinación por unas "formas" (las de aquel modelo) que él *"no era capaz de recrear porque en mi mente había una gramática diferente"*.

Este conflicto, ya entonces, se expresaba para el director alemán dentro de cada encuadre, y él lo vivía desde una particular angustia que podría identificarse -incluso- con esos *"pequeños temores y cobardías cotidianas"* (1) característicos de los personajes literarios de Patricia Highsmith. Una encrucijada que era, al mismo tiempo, consecuencia y metáfora de otra más amplia y globalizadora: la que atrapaba a un cineasta formado desde la infancia en la Alemania de postguerra, en un país cuya memoria histórica y cultural estaba proscrita, en una especie de *no man's land* situada bajo la *"colonización del subconsciente"* (2) que propiciaba la cultura americana y, dentro de ésta, el cine como referente inmediato más penetrante.

El alimento que recibe ese "super-yo" al que Wenders se ha referido en múltiples ocasiones, y con el que mucho más tarde acabará por ajustar cuentas en **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge/The State of Things/O Estado das Coisas*, 1982), genera en todo su cine anterior a esta película una tensión dialéctica entre dos lenguajes activos: el que nace de la mirada del cineasta y el que subyace en su consciencia, teniendo en cuenta que el segundo -a lo largo de todo este período- mina y disuelve la confianza de Wenders en el primero, al mismo tiempo que convierte al director en prisionero de un territorio cultural y cinematográfico escindido.

Ese territorio se incuba, mayoritariamente, en el seno de la llamada "Escuela de Munich", el núcleo creativo con perfiles de mayor homogeneidad dentro del cine alemán de los años sesenta; al menos, en comparación con los grupos de Hamburgo, más centrados en preocupaciones de orden estético-experimental, y de Berlín, más comprometidos con las luchas sociales y políticas de la época. Sumidos, de hecho, en un paisaje de relativa marginalidad social y de acusada pérdida de la identidad cultural, estos cineastas vuelven sus oídos hacia el *rock'n'roll* (que les facilita la identificación con una comunidad) y su mirada hacia la serie negra, habitada por *outsiders*, perdedores o seres desorientados colocados al borde del precipicio.

La sombra de las ficciones

El cine de Munich deja al descubierto, pese a todo, una fuerte desconfianza hacia la propia naturaleza de la ficción, pero dicho recelo no impide que ésta, cuando se manifieste, aluda o remita frecuentemente al ámbito de la novela negra o del cine criminal, y la filmografía de Wenders no escapará, tampoco, a este modelo particular de "contaminación". Una presencia que, además, se va a delatar ya desde las imágenes de su segundo cortometraje.

No por casualidad, dentro de **Same Player Shoots Again** (1968) hay un plano único (repetido en cinco ocasiones con diferente color) donde un hombre con una pistola camina deprisa, luego empieza a correr y acaba tambaleándose como si estuviera herido. Es la primera aparición de un personaje "al final del camino", capturado en un espacio que parece detenido en el tiempo y, si acaso, habitado por la muerte, como volverá a ocurrir en el retrato desolado, y ya desprovisto de movimiento, que se traza de una ciudad en el interior de un nuevo corto: **Silver City Revisited** (1969).

La referencia al cine negro se hace ya explícita, y además adquiere formato de cita, en el paso siguiente: un nuevo cortometraje titulado **Alabama: 2000 Light Years** (1969), donde Wenders incluye los largos viajes en coche por las rutas sin fin de Louisiana que Jean-Pierre Melville había filmado en **El guardaespaldas** (*L'Aîne des Ferchaux*, 1962) al adaptar una novela de Georges Simenon. Dentro de ese mismo corto, un joven esgrime una pistola, se produce un disparo por razones que no se explican y, a continuación, se emprende una huida en coche con el conductor desangrándose al volante, pero siempre fuera de campo, mientras que la cámara filma el desolado paisaje de la carretera a través del parabrisas. Bajo la mirada de Wenders, la metonimia del relato ocupa el espacio de éste en la imagen. La ficción es desplazada por su propia abstracción.

Las huellas pueden seguirse, después, por el reguero de los largometrajes. En el primero de éstos (**Summer in the City. Dedicated to The Kinks**, 1970), un hombre sale de la cárcel y, para tratar de reconstruir su vida anterior, intenta alejarse de sus viejos cómplices en las actividades delictivas, pero éstos le persiguen desde Munich hasta Berlín y desde Berlín hasta Amsterdam. Una huida casi metafórica, como si el propio cineasta se empeñara en escapar de la ficción -de nuevo con raíces negras- sobre la montura de unas imágenes que escrutan, de manera obsesiva, desangelados paisajes urbanos, autopistas nevadas y medios de comunicación (el teléfono, la televisión, el cine) incapaces de proporcionar *"el más mínimo calor humano o la menor comunicación interpersonal"* (3). Una huida que se hace permanente, que parece estar en la médula del filme, en la naturaleza misma de la mirada del cineasta.

Inmediatamente a continuación llegará **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter**, donde el protagonista, una vez más, tendrá que emprender la huida después de asesinar a la taquillera del cine en el que proyectan "Das Zittern des Falschers" ("El temblor de la falsificación"), título alemán de *The Tremour of Forgery*,

Silver City Revisited (1969)

una novela negra de Patricia Highsmith que Wenders quería llevar al cine (como también *El grito de la lechuza*) antes de realizar, posteriormente, **El amigo americano** (*Der amerikanische Freund/L'Ami américain*, 1977).

Un crimen que se comete, por tanto, cuando el personaje detiene su itinerario, cuando el vacío y la ficción sustituyen al movimiento real. En el universo de Wenders, el motor del relato negro está al margen de la acción y de la vida. La ficción que aparece en la diégesis -el crimen- y la ficción referencial -la película- irrumpen cuando la vida lo acerca al imaginario de la pantalla y se desintegra con su contacto. Y es que el cineasta no puede asumir, de forma mimética, los moldes narrativos del modelo que le obsesiona.

Los pasos siguientes, dejando a un lado el paréntesis atípico que supone **La letra escarlata** (*Der scharlachrote Buchstabe*, 1972), intentarán recuperar el movimiento a cualquier precio, incluso alejándose por completo de la serie negra y a pesar de estar conducidos por personajes que no van "a ningún sitio": **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Städten*, 1973), **Falsche Bewegung** (1975) y **En el curso del tiempo** (*Im Lauf der Zeit*, 1975). Sin embargo, esta supuesta huida de la narración ficcional, por un camino que se aleja cada vez más de los principios de economía y de los mecanismos causales del relato clásico, no le hace perder a Wenders la conciencia de que la propia ficción -con preferencia sobre el documental- es la vía más idónea, pese a la manipulación que le es consustancial, para que la realidad pueda *"introducirse dentro de la ficción con total libertad"* (4). Una conciencia que es interna y que expresa, de nuevo, la contradicción básica en la aproximación del cineasta alemán a los contornos del cine norteamericano en general y de la serie negra en particular.

Un acercamiento que Wenders necesitaba sustanciar, en cualquier caso, de manera mucho más directa y explícita. De ahí que no tardara en buscar un enfrentamiento cara a cara: primero con la ficción literaria en estado puro (una novela de Patricia Highsmith) y luego con las fuentes biográficas y creativas del género: la figura de Dashiell Hammett. Y para esto último no dudará en trasladarse hasta Hollywood, hasta la mismísima boca del infierno que él había soñado como el paraíso. Una expedición, en ambos casos, que no podía hacer abstracción de la mirada propia y que estaba condenada a permanecer, por consiguiente, en la periferia del género.

En el curso del tiempo
(Im Lauf der Zeit, 1975)

Un acercamiento referencial

De aquí nacen sendas incursiones que tienen origen en proyectos muy diferentes, que se producen y se ruedan de forma casi antitética y que persiguen objetivos bien diferentes, pero que comparten un referente común. Y éste no es otro que el propio cine, tomado como objeto de reflexión en el primer caso (**El amigo americano**) y como modelo y fuente de inspiración en el otro (**El hombre de Chinatown**/*Hammett*, 1982). La paradoja consiste en que ahora, cuando Wenders se decide a bucear en las tripas de la ficción, el cine toma el lugar de la vida. La experiencia, sin embargo, dará como resultado el descubrimiento, tan amargo como lúcido, de que las historias ya no habitan ni en la literatura ni en el cine.

En el primer caso, y partiendo -¡cómo no!- de un relato original de Patricia Highsmith (*El juego de Ripley*), Wenders ensayará una aproximación radicalmente novedosa, de "autor" por utilizar un término cahierista, al género policíaco. La elección, como base para la escritura del guión, de un texto de Patricia Highsmith -escritora cuyos relatos desdeñan la acción febril, la descripción conductista de los caracteres y el estilo duro y seco de los grandes maestros de la novela negra para construirse sobre las descripciones morosas, la introspección psicológica y el vaciamiento de la acción- refleja el interés del cineasta por alejarse de los senderos

Falsche Bewegung (1975)

trillados del cine negro norteamericano y por buscar una visión propia dentro del género. Una visión personal y, sobre todo, moderna tanto por el relato escogido (obra de una escritora que renueva en sus ficciones las bases de la novela negra) como por la forma de trasponerlo a la pantalla (a partir de la fragmentación y de la dispersión narrativas, de la desdramatización característica de la modernidad) y que hunde sus raíces más en la tradición europea que en la práctica norteamericana del cine de géneros.

El resultado, sin embargo, traspasa todavía algo más los límites del cine negro, ya que no sólo la intriga policíaca del filme (demasiado delgada y volátil), sino la propia novela que le sirve de referencia son apenas el marco, la carcasa argumental, el pretexto a partir del cual Wenders trazará la historia de una extraña relación, la que une al suizo Jonathan con el norteamericano Tom Ripley. Una historia de amistad y de muerte, teñida de pesimismo, donde, como es habitual en el director de **El estado de las cosas**, importan menos los asesinatos que ese viaje al interior de sí mismo emprendido por Jonathan -y en cierto modo por Ripley- a lo largo de la película, y que terminará por llevarlo a traspasar todas las fronteras morales y a convivir con la misma muerte que lo acecha tras la leucemia.

Este voluntario alejamiento de los clichés del cine negro y, siendo más precisos aún, del género policíaco europeo, este deseo de situarse en los márgenes del relato criminal para indagar en sus obsesiones personales no impide, sin embargo, que Wenders proponga en las imágenes del filme toda una interesante metáfora acerca del fenómeno cinematográfico y de las relaciones entre el cine europeo y el norteamericano, que ha sido estudiada con detalle por Antonio Weinrichter (5). Las claves para su comprensión se encontrarían en la incorporación como actores de diversos cineastas de ambos lados del Atlántico (Gérard Blain, Jean Eustache, Sam Fuller, Dennis Hopper, Peter Lilienthal, Nicholas Ray y Daniel Schmid), las enigmáticas conversaciones que mantienen en el transcurso de la película Ray y Hopper -maestro y discípulo, director y actor respectivamente de **Rebelde sin causa** (*Rebel without a Cause*, 1955)-, los numerosos artilugios ópticos que desfilan por el filme -zoótropos, linternas mágicas, miniproyectores de diapositivas- y que aluden a una cierta fascinación por la imagen y a los orígenes del cinematógrafo...

Frente a esta reflexión subyacente acerca del cine, Wenders realiza una aproximación más superficial, y por lo mismo más exterior y tangente, al género negro en su siguiente incursión dentro de los cauces de éste. Ahora se trata de una película de encargo y, por tanto, con muchas menos libertades para su rodaje, con la circunstancia añadida de ser producida en los Estados Unidos y de rozar la biografía de Dashiell Hammett -el padre de la novela negra y una de las principales fuentes textuales

del cine de este tipo-, por lo que el referente obligado del filme no es ya el cine europeo, sino uno de los géneros cinematográficos más específicamente norteamericano.

A diferencia, sin embargo, de lo que sucedía en **El amigo americano**, el cineasta alemán no pretende -el argumento, tres días en la vida de Hammett, tampoco se prestaba para ello- ni propone en **El hombre de Chinatown** ninguna contribución original al cine negro, sino que, sumergido durante cuatro años en un rodaje esquizofrénico y en un proyecto del que fue desinteresándose por momentos, se limita a recoger algunas de las marcas más reconocibles del género para adherirlas, de forma manierista y autorreferencial, al relato y a las imágenes.

De este modo, si para la composición de los personajes y para la escenografía de la película Wenders se basa en buena parte de los arquetipos y de la iconografía del cine negro, para su realización se inspira en otros filmes de la serie y, especialmente, en el que, según algunos, abre ésta: **El halcón maltés** (*The Maltese Falcon*, 1941), la película de Huston basada precisamente en la novela del mismo título de Dashiell Hammett.

Las concomitancias entre ambos filmes superan lo evidente: la búsqueda de la supuesta hermana de Brigid O'Shaughnessy, en la película de Huston, se sustituye aquí por la de Crystal Ling; el asesinato por aquélla de Archer, el socio detective de Sam Spade, se corresponde ahora con el asesinato de Jimmy Ryan (amigo y maestro de Hammett) por parte de Crystal Ling; la composición interpretativa del personaje de Salt, en **El hombre de Chinatown,** se traza siguiendo la ofrecida por Peter Lorre como Joel Cairo (ambos personajes se identifican, además, por la pajarita en el cuello); el trío Gutman / Joel Cairo / Wilmer Cook de **El halcón maltés** se sustituye ahora, con una ligera variante argumental, por el trío Hagedorn / Salt / Wilson (incluso hay una cierta correspondencia entre Gutman y Hagedorn, la obesidad, y también entre "W"ilmer y "W"ilson: la corta inteligencia de ambos).

Para mayor abundamiento, no sólo hay escenas en **El hombre de Chinatown** que parecen extraídas directamente de su fuente (Spade desarma a Cairo y le devuelve su revólver, con el que éste lo encañona de nuevo / Hammett desarma a Wilson, descarga el revólver y se ve encañonado de nuevo por Hagedorn. Spade y Hammett alaban respectivamente, en ambas películas, lo bien que mienten Brigid y Crystal. Spade en el primer filme, y Ryan en el segundo, entregan, a pesar de su relación amorosa con ellas, a Brigid y Sue Alabama a la policía...), sino que el actor -Elisha Cook jr.- que interpretaba en **El halcón maltés** a un personaje con su mismo apellido (Wilmer Cook) participa también en el filme de Wenders con el diminutivo de su propio nombre (Eli). En este caso, además, el personaje incorporado es el

El amigo americano (Der amerikanische Freund/L'Ami américain, 1977)

El hombre de Chinatown (Hammett, 1982)

del taxista amigo del héroe -un arquetipo del género- que, yendo un paso más allá en la interpretación, podría afirmarse que conduce a Hammett/ Wenders por los senderos de la intriga policíaca.

Con todo, lo que interesa destacar aquí es la casi total desaparición del punto de vista personal del cineasta acerca de Hammett y su sustitución por ese cine dentro del cine (mucho más fácil y complaciente que la compleja reflexión insertada en **El amigo americano**) del que huirá, como también de Hollywood, tras el ajuste de cuentas con este procedimiento manierista en **El estado de las cosas** (6).

Mero cauce expresivo en un caso y artificio formalista en el otro, las dos aproximaciones de Wenders al cine negro apenas aportan, pues, nada nuevo al desarrollo moderno del género, siendo tan solo el vehículo utilizado para trasladar a la pantalla -y esto es válido, en cierto modo, también para **El hombre de Chinatown**- varios de los temas recurrentes de su director.

Historias sobre la muerte

Sin duda la impronta del cineasta alemán sería más fácil de reconocer en la segunda de sus incursiones si el filme no hubiera sido alterado significativamente por los estudios y el productor (Francis Coppola) hasta desvirtuar el proyecto primitivo de aquél: mostrar al Hammett hombre, al novelista, *"a un personaje* -son palabras de Wenders- *que ha sido detective y que, debido a una enfermedad, comenzó a escribir y a descubrir un estilo propio, convirtiéndose en escritor a través de la descripción de un trabajo que ha conocido y creando ficciones"* (7).

A pesar de que en la película quedan pocas huellas de esta idea inicial, es fácil descubrir los motivos que llevaron a Wenders a encargarse del rodaje de la misma. Al fin y al cabo, el Hammett que recoge la ficción es, una vez más en su cine, un personaje al borde del camino, alguien a quien la tuberculosis le ha obligado a abandonar su antigua profesión de detective, que no ha triunfado aún como escritor (*Cosecha roja* no aparecería como novela hasta el año siguiente) y que siente la muerte planeando cerca de sí. Esa misma muerte que, como es habitual en la filmografía del cineasta, acecha también a Jonathan tras la leucemia (**El amigo americano**), a Nicholas Ray -y ésta ya no es ficticia- tras el cáncer (**Relámpago sobre agua**/*Lightning over Water*, 1980) y, yendo más atrás aún, al protagonista del cortometraje **Same Player Shoots Again**.

Sin embargo, la película -tal y como nos ha llegado después de sus sucesivos rodajes y montajes- no profundiza en este tema (tan sólo hay una alusión tangencial al posible suicidio de Hammett en la primera conversación de éste con el forense) así como tampoco incide en otros *leit-motivs* característicos del cineasta. Las razones de esta ausencia son múltiples. Por un lado, los personajes retratados carecen de consistencia, de espesor psicológico, y su construcción se apoya en los arquetipos del género (la mujer-fatal, el detective corrupto, el amigo

taxista, la mujer ayudante del héroe...) o en los aspectos más conocidos y superficiales de la biografía de Dashiell Hammett. Por otro, la película no consigue integrar armónicamente los materiales que la componen y se queda a medio camino del pastiche, del *biopic* y del cine de detectives.

Si a ello se añade que la línea argumental se quiebra en demasiadas ocasiones (de hecho, los primeros veinticinco primeros minutos del filme, los mejores, caminan en una dirección absolutamente distinta del resto), que la estructura de encuesta seguida (de nuevo por influencia del cine negro) es completamente ajena al quehacer de Wenders y que éste no sólo prescinde de los motores argumentales del género (el deseo y la transgresión de la ley), sino que ademas soslaya cualquier referente social, se comprenderá el intento fallido que en la obra de su director representa **El hombre de Chinatown**.

Y es que Wenders, aunque utilice los cauces del negro, trabaja con otros materiales, con los materiales de **El amigo americano**, un filme rodado con mayor libertad y sin los condicionantes de aquél. Por ello los personajes de esta película muestran ya, desde los primeros fotogramas, la complejidad de lo real, sus temores y cobardías ancestrales, sus miserias cotidianas. La amistad, la solidaridad (Ripley acudiendo en ayuda de Jonathan durante los asesinatos en el tren) y el amor en ocasiones (Marianne conduciendo el Volkswagen rojo en lugar de su exhausto marido) crean lazos frágiles entre ellos. La angustia, el pesimismo y el desconcierto los invaden.

De este modo la muerte que amenaza a Jonathan desde el inicio de la película acaba por convertirse en la verdadera protagonista de ésta. Su presencia planea, se siente en el tiempo suspendido del relato, en la repetición constante de planos casi idénticos, en la multiplicación de las despedidas, en las ciudades hostiles y deshumanizadas, en el vértigo de las grandes alturas (edificios, grúas, escaleras).

Muerte que se halla asociada en el filme a los espacios verticales -a las caídas-, a la detención del movimiento y, como es habitual también en las novelas de Patricia Highsmith, a Ripley. De ahí que los primeros asesinatos de Jonathan se produzcan sucesivamente en las escaleras mecánicas del Metro de París y en un tren (artefactos móviles en donde se detiene la vida de las víctimas) y que los últimos sean consecuencia de sendas caídas en un foso y, de nuevo, en unas escaleras interminables. De ahí, por último, que en la resolución final de la película Jonathan abandone a Ripley, mensajero de la muerte (8), ante la visión del mar, el símbolo mítico de la vida, la antítesis de la ciudad, el espacio en perpetuo movimiento que marca la línea del horizonte (lo horizontal por oposición a lo vertical). Ese será su último viaje, y cuando el Volkswagen rojo -que ahora sí

Nicholas Ray en ***Relámpago sobre agua*** *(Lightning over Water, 1980)*

El amigo americano (Der amerikanische Freund/L'Ami américain, 1977)

conduce él- regrese a las verticales para ascender y descender por el dique de hormigón, y se detenga definitivamente junto al mar, la cámara habrá filmado la muerte de Jonathan.

La vida, la ficción...

Del cine como objeto de reflexión (**El amigo americano**) al cine como referencia iconográfica y narrativa (**El hombre de Chinatown**), el discurso de Wenders que merodea por las fronteras de la serie negra se aproxima más al ámbito del metalenguaje y de la reflexión intertextual que a la exploración de una ficción narrativa específica propia del género. No podía ser de otra manera. El acercamiento del director alemán a ese territorio sólo era ingenuo en relación con el sistema de producción de Hollywood (su confianza en poder hacer una obra personal bajo el paraguas de "papá" Coppola), pero no lo era en absoluto respecto al estatuto de la ficción.

Más allá de la función o del rol que ambos juegan en su película, Jonathan y Ripley son una reencarnación de algunas de las obsesiones más recurrentes de Wenders (respectivamente, la muerte y la identidad) y al cineasta le interesa mucho más detenerse en la exploración de esas angustias que aplicarse en la articulación narrativa del relato. Las imágenes por las que deambulan estas dos "sombras existenciales" se despliegan sobre la pantalla a golpe de disgregación, de trazos expresionistas y pinceladas matéricas, buscando el espesor de la textura y el relieve hiperrealista antes que la gramática de la intriga.

En su interior, Ripley le propone a Jonathan entrar en una ficción en la que ni siquiera él mismo cree demasiado. Un juego que también es secundario para Wenders porque, bajo su mirada, la literatura de Patricia Highsmith no es más que el pretexto para usurpar una historia. Un relato que no tarda en desvanecerse como tal porque al cineasta sólo le sirve de coartada para simular que "narra", cuando lo que verdaderamente hace es "representar" y exorcizar, en última instancia, la fascinación diabólica de la que es prisionero el *encadreur* europeo (Wenders dice que Jonathan y él hacen el mismo trabajo: enmarcar/encuadrar) frente al emisario americano. Una fascinación, eso sí, que Wenders observa lúcidamente como ambivalente o dialéctica y que funciona, por vías diferentes y con fórmulas distintas, en una y otra dirección.

Reflexión metalingüística sobre las relaciones de interdependencia entre dos culturas, **El amigo americano** se desvela, rápidamente, como el primer peldaño en el ajuste de cuentas que Wenders necesitaba sustanciar con las formas narrativas y gramaticales que, durante tanto tiempo, le habían venido envolviendo en sus cantos de sirena. Y como la contradicción no estaba resuelta, porque se había quedado atrapado de nuevo en el bi-

nomio acción/reflexión, el paso siguiente será utilizado para intentar horadar la "frágil sustancia de la ficción" por el procedimiento de bucear en sus fuentes originales. Una operación particularmente complicada, y que Wenders abordará por tres frentes simultáneos: la búsqueda (fallida) de la metodología creativa en la escritura negra, la reconstrucción (manierista y autorreferencial) de la estilización iconográfica y narrativa propia del género y la reconsideración (desencantada) sobre el foso que se abre entre la vida y las historias.

Estas tres coordenadas encierran a **El hombre de Chinatown** en su verdadera dimensión: un recorrido por la fantasmagoría mítico-urbana-americana de serie negra que nace del cine, remite al cine y se ahoga en el cine. Un camino que pronto se desvela contradictorio con el vector fundamental que parece guiar a Wenders en su acercamiento a la figura de Dashiell Hammett: el intento de recuperar (o de comprender) un proceso creativo que tiene su origen en la propia experiencia autobiográfica y toma sus materiales de la misma. Un proceso que el cineasta alemán filma, sin embargo, mientras se convierte en prisionero del cine (de Coppola, de Hollywood), y que, además, afronta recurriendo exclusivamente a fuentes y referencias cinematográficas.

Por mucho que, al final del relato, se haga evidente que *"la vida no es como las novelas"* y que en las imágenes ya no quede ni rastro de contagio autobiográfico, el sentido más revelador de la experiencia acabará por explotar en **El estado de las cosas**, la película que Wenders rueda mientras la gestación de **El hombre de Chinatown** permanece interrumpida, huyendo de Hollywood y a modo de exorcismo. Un filme que, por lo demás, vuelve a cerrarse con un asesinato y bajo la atmósfera de la serie negra, sólo que allí la víctima -de manera bien elocuente- ya no será otro que un director de cine.

La trayectoria recorrida se carga de sentido: en **El amigo americano**, todavía, la historia y la vida se estorban mutuamente mientras que esta última parece buscar un refugio en la prehistoria del cine (el praxinoscopio, los aparatos ópticos). En **El hombre de Chinatown**, Wenders pretende asumir -con Hammett- que la vida no es como se cuenta en las novelas, pero en realidad lo único que encuentra es que *"las historias no están en las novelas"*: se supone que están en la vida, pero Wenders -allí- sólo mira hacia el cine. En **El estado de las cosas**, finalmente, "las historias ya tampoco se encuentran en el cine" (el rodaje parado, el cineasta sin película virgen). Y la confesión vendrá escrita a mano -lo que no deja de ser coherente- por el propio cineasta: *"las historias solo existen en las historias"*.

El protagonista de esta última ficción imposible se convierte, ya sin pudor alguno, en el portavoz del cineasta: *"Ahora sé contar historias, pero, irremediablemente, cuando la historia surge, la vida se escapa"*.

El estado de las cosas
(Der Stand der Dinge/
The State of Things/
O Estado das Coisas, 1982)

El hombre de Chinatown (Hammett, 1982)

Y en efecto: el cineasta de Düsseldorf termina de ajustar cuentas con la vieja gramática en el ejercicio de cinéfilo que supone **El hombre de Chinatown**, pero ese viaje de ida y vuelta sólo le habrá servido para constatar, de nuevo, que *"todas las historias son sobre la muerte"* y para perder, de una manera ya definitiva, toda ingenuidad sobre el poder del cine para seguir contando historias a la manera clásica.

Y esta última imposibilidad incluye, en primer lugar y de forma inevitable, la muerte del cine negro en su formulación tradicional (algo que Wenders descubre con más de treinta años de retraso) y, por consiguiente, la ratificación definitiva de que *"ya no hay ficciones inocentes"*. Por esta razón, la filmografía posterior del director se aparta con radicalidad de la serie negra, y también por esta misma razón -y fundamentalmente por ésta- cuando Wenders vuelva a cobijarse bajo algunos de sus moldes (en la parte final de **¡Tan lejos, tan cerca!**/*In weiter Ferne, so nah!*, 1993), el resultado ya no será otra cosa que una caricatura hipertrofiada. La muerte de la inocencia suele ser irreversible.

NOTAS

1. Fernández Bourgon, José Ignacio: "Aproximación a Wim Wenders". *Dirigido por...*, número 60. Diciembre, 1978.

2. Término empleado por Wenders para hablar de los personajes que protagonizaban **En el curso del tiempo** (1975). *Cahiers du Cinéma*, número 400. Octubre, 1987.

3. Fernández Bourgon, José Ignacio. Op. cit.

4. Wim Wenders citado por Antonio Weinrichter en: *Wim Wenders*. Ediciones JC. Madrid, 1981. Página 25.

5. Véanse: *Wim Wenders*. Op. cit. y, especialmente, el capítulo tercero de *El nuevo cine americano*. Editorial ZYX. Madrid, 1979.

6. Wenders comentaba esta circunstancia en unas declaraciones aparecidas en *Dirigido por...* número 116 (junio-julio de 1984): *"Hay filmes, demasiados, que se apoyan en otros, anteriores. Yo mismo incurrí en esto en* ***El hombre de Chinatown****. Esta atracción o influencia de los demás llegó a su fin con* ***El estado de las cosas****, donde, al término del relato, mataba al realizador y al mismo productor"* (página 48). Y unos años después, en unas declaraciones recogidas por Joao Lopes y M. S. Fonseca en *Diario 16* (19/5/1990), el propio cineasta explicaba su opinión sobre este procedimiento: *"Con la muerte del personaje del realizador al final de* ***El estado de las cosas*** *dejé de hacer cine dentro del cine. (...) El deseo de hacer una película debe ser alguna cosa vivida y no algo que haya salido de otra película. Para mí esa manera de reproducirse el cine incesantemente es una forma de masturbación".*

7. Wim Wenders a propósito de **El hombre de Chinatown**. *Cahiers du Cinéma*. Op. cit.

8. Antonio Weinrichter ha identificado a Ripley con el vampiro (véase: *Wim Wenders*. Op. cit. Página 98) a partir de dos escenas concretas del filme -a las que cabría añadir la frase que pronuncia Derwatt en una de sus conversaciones con Ripley: *"si cierras la puerta, entrará por la ventana."*-, pero lo que interesa destacar de ello es su asociación con el mito del vampiro tomando a éste en su acepción de Nosferatu: como mensajero de la muerte, el que la anuncia y la transporta.

Summer in the City. Dedicated to The Kinks (1970)

WIM WENDERS

La búsqueda, la ausencia y el fantasma del cine americano:

Otro itinerario de Wim Wenders

Carlos Losilla

"No tenía confianza en mi forma de ver las cosas. ¿De qué sirve, si sabes que hay una forma diferente y mejor de mostrarlas?"

Wim Wenders

I

El segundo cortometraje dirigido por Wim Wenders, **Same Player Shoots Again** (1968), empieza con un plano dividido claramente en dos espacios: a la izquierda, un televisor cuya imagen parece perderse en la nada, sin observador alguno que la recoja, como tantas otras veces ocurrirá en la filmografía del alemán; a la derecha, una mesa llena de botellas de cerveza vacías: una seca, displicente metáfora del abandono y el tedio, dos de los temas mayores y obsesivos de sus películas posteriores.

A esto le sigue, sin solución de continuidad, el plano de una cabina telefónica sin presencia humana alguna, con el auricular colgando, y luego el cuerpo central del filme: un *travelling* que sigue a un tipo, encuadrado de cintura para abajo, que a su vez huye hacia la izquierda del encuadre, con una ametralladora en la mano, todo ello acompañado por una música casi hitchcockiana, y repetido, virado en cinco colores diferentes. Al final, el (fugaz) plano de otro hombre (¿el mismo?) en el asiento trasero de un coche con un hilo de sangre en la comisura de los labios. Leve panorámica hacia la derecha, hasta encuadrar la ventanilla, por la que acaba atisbándose un panorama desértico.

He aquí, pues, como hemos empezado a decir, casi todos

los elementos que luego se convertirán en habituales del cine de Wenders -la desolación del paisaje postindustrial, la soledad, la huida desesperada-, pero sometidos a un tratamiento altamente desdramatizador, escandalosamente elíptico: no sabremos nunca "por qué" ocurre todo eso, ni siquiera "qué" es lo que sucede con exactitud, como si se tratara de un *thriller* despojado de sus accesorios principales, reducido a sus signos esenciales, así, los escenarios, los objetos, la música. La narración, la historia, corre por los márgenes (1): una diégesis hollywoodiense vaciada de todo significado causal, huérfana de cualquier tipo de continuidad psicológica o argumental, exprimida hasta la más pura ausencia (de personajes, de motivaciones, de sentido).

II

Dos años más tarde, en octubre de 1969, Wenders publica un apasionado texto sobre **Los implacables** (*The Tall Men*, 1955), la bonita película de Raoul Walsh: *"La lentitud de este filme* -afirma- *significa: mostrar todos los acontecimientos con el máximo de detalles. Cuando una manada atraviesa un río, no se ve únicamente al primer animal entrando en el agua, sino también al último saliendo de ella; se ve sobre todo el esfuerzo que representa el hecho de que una manada de animales atraviese un río"* (2).

También en ese mismo año rueda un nuevo cortometraje, **3 Amerikanische LP's**, escrito por Peter Handke, en el que una monocorde voz en *off* sentencia que la realidad norteamericana debería filmarse en panorámicas, de hecho lo que ya están haciendo metafóricamente algunos grupos de *rock* de la época con sus canciones: un tema de Creedence Clearwater Revival sirve de banda sonora a un largo *travelling* por un (otro) paisaje desolado, que finaliza frente a la inmaculada pantalla de un cine al aire libre. Como en la reseña de **Los implacables**, lo importante es la actitud respetuosa del cineasta frente a la realidad, la voluntad de reflejarlo todo de frente y sin ningún tipo de manipulación. Algo que Raoul Walsh y el cine clásico americano en general, según Wenders, no olvidaron nunca a la hora de enfrentarse a las cosas y a los seres que filmaban.

III

En el momento en que Wenders empieza a hacer cine, así, la situación, desde su propio punto de vista, parece muy clara: sin duda alguna, y como reafirman todos los jóvenes cines europeos de la época, el agotamiento del modelo narrativo norteamericano ha conducido a una cierta orfandad diegética, a la imposibilidad de contar historias al modo tradicional -una sensación que Handke, precisamente, reflejará también en el ámbito literario: véase, como ejemplo canónico, *Carta breve para un largo adiós*-, pero a la vez ese mismo callejón sin salida, fielmente dibujado en **Same Player Shoots Again**, ha traído consigo un nuevo objetivo, esto es, la preservación de lo real, el respeto por la herencia de los cineastas clásicos americanos en el sentido de mantener una mirada limpia, incontaminada, capaz de reflejar el fluir de la vida como si se tratara de un grupo de animales atravesando un río.

Toda la primera parte de la filmografía wendersiana -de **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** (1970) a **Falsche Bewegung** (1975), pasando por **Die Angst des Torsmanns beim Elfmeter**, (1971) y **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Städten*, 1973)- se basará, dolorosamente, en este dilema: cómo encontrar una nueva manera de contar historias que, tal como hizo el cine americano, sepa mantenerse fiel a la vida; cómo superar el trauma de esa ausencia a través de un nuevo modelo, un nuevo estatuto de las imágenes que sepa otorgarles un cierto sentido después de la debacle.

IV

Pero es que, además, como ya sugería **Same Player Shoots Again**, también los contornos temáticos de los filmes sufrirán esta tensión extrema. Y, como resultado, yendo ya más allá del estereotipo de aquel corto, la confusión propia de la cultura alemana de la época se representará a sí misma, en

Same Player Shoots Again (1968)

estas primeras películas, a través de una identificación mítica (3). Perdidos en un país sin identidad, tierra de nadie entre la ocupación yanqui y la búsqueda de un futuro propio, los personajes de este primer Wenders sufrirán también de una ausencia y de una orfandad, la de la "patria" entendida como hogar, que les asimilará al tópico norteamericano del *wanderer*: si no hay lugar alguno al que ir o al que volver, lo único que puede hacerse es vagar sin rumbo eternamente (4). Pero también el vagabundeo necesita un relato, o algo parecido, en el que acomodarse, y es precisamente eso lo que el cine de Wenders no podrá dar a sus personajes. La ausencia de un modelo vital combinada con la ausencia de un modelo narrativo, así, dará lugar a una doble imposibilidad: si no hay historias que contar, tampoco pueden existir vidas que vivir (5). Los arquetipos del cine americano, de este modo -el vaquero solitario del *western*, por ejemplo-, se encontrarán suspendidos, en su traslado a estos primeros filmes de Wenders, en un vacío casi metafísico. Y su acomodo en la nueva realidad no será en absoluto fácil: su único deseo será retornar al paraíso (de la narración, de la vida) llenando agujeros, colmando ausencias.

V

"Todo tiene que cambiar": éste es el mensaje que Robert Lander (Hanns Zischler) deja a Bruno Winter (Winter, como el Philip Winter de **Alicia en las ciudades**, ambos Rüdiger Vogler: ¿es el invierno de nuestro descontento de la historia de las imágenes?) al final de **En el curso del tiempo** (*Im Lauf der Zeit*, 1975). La película, en este sentido, es un punto y aparte en la filmografía de Wenders, un resumen y a la vez un nuevo comienzo. El tema de la ausencia se amplifica, inunda toda la estructura de la película: de la composición del plano (un blanco y negro sin aristas, más cercano al gris que a otra cosa, con multitud de espacios vacíos tanto en los márgenes como en el centro) al propio engarce entre las secuencias (más subrayado que nunca, ajeno a toda fluidez, y más "temático" que "causal"). Pero también de la ausencia de la mujer (a Robert le ha abandonado la suya, mientras que Bruno, ya un solitario por decisión propia, es incapaz de establecer nuevas relaciones, como demuestra su encuentro con la taquillera interpretada por Lisa Kreuzer) a la ausencia del padre (no sólo la del padre real de Robert, a quien sólo vuelve a ver para ajustar cuentas, sino igualmente la de los padres "históricos": el busto de Hitler con el que carga Lisa Kreuzer, o la referencia a Fritz Lang, análoga a la referencia a John Ford de **Alicia en las ciudades**).

En el curso del tiempo, así, es la película de la orfandad de Wenders: orfandad de una Alemania herida, escindida, confusa, pero también de un modelo vital y/o cinematográfico que dé sentido a las relaciones humanas y a una herencia artística cuyo colapso se hace aquí evidente más que nunca. Existe, sí, el cuidado del detalle, el respeto por la realidad, pero el vacío que -paradójicamente- llena todo el filme deja bien claro que eso ya no basta. **En el curso del tiempo** es la cima del cine "moderno" de los años 60 y 70, pero también su acta de defunción, puesto que pone de manifiesto la imposibilidad de establecer una continuidad con la tradición del cine norteamericano: la realidad desarticulada sólo conduce a la confusión y al tedio existencial (6). Por eso "todo tiene que cambiar". Y ese "todo", entre otras cosas, incluye la relación de Wenders con la herencia cinematográfica americana.

VI

Pues bien: la respuesta lógica a las inquietudes de **En el curso del tiempo** se titula, precisamente, **El amigo americano** (*Der amerikanische Freund/ L'Ami américain*, 1977) y supone un intento, por parte de Wenders, de redefinir los papeles. De entrada, la película expone ya desde el principio las relaciones entre un europeo y un norteamericano, entre el artesano Jonathan Zimmermann (Bruno Ganz) y el aventurero Tom Ripley (Dennis Hopper), entre un hombre que vive apaciblemente con su familia y otro que vagabundea por todo el mundo: es decir, entre el cine europeo (la contemplación, la reflexividad) y el cine americano (la acción, el desplazamiento). Cuando Ripley se introduzca en la vida de Jonathan, todo cambiará para él, y deberá enfrentarse cara a cara por primera vez con la violencia, con el miedo, con la muerte.

Wenders, de este modo, instala repentinamente, en su universo estático y vacío, un modelo narrativo "fuerte", y lo hace bajo la invocación de la figura del padre: no sólo el padre-amigo representado por Ripley, iniciador y guía, a la vez Virgilio y Beatriz (la homosexualidad sugerida es evidente, como en el caso Bruno-Robert de **En el curso del tiempo**), sino también el padre-educador, la sabiduría del pasado que viene a instalarse en el presente, la presencia soberana de Nicholas Ray y de Sam Fuller, los dioses moribundos que aún tienen fuerzas

para desencadenar la historia, la narración que vendrá a llenar los inevitables vacíos de la vida de Jonathan.

El padre americano, pues, además del amigo. En esta película, Wenders por fin realiza una primera identificación entre la figura del padre y el cine americano, entre la orfandad narrativa del cine europeo de la época y la necesidad de una renovación (*"Todo tiene que cambiar"*), para llegar a una doble conclusión: al igual que ocurre en las relaciones humanas expuestas en el filme, encauzadas hacia una cierta plenitud (aunque al final resulte engañosa) por la vía de la paternidad-amistad, también en el terreno del cine es necesario un modelo, una referencia obligada, algo -en fin- a lo que agarrarse, como Jonathan se agarra a la mano salvadora de Ripley para no caer del tren. Y ese algo, en un fácil juego de palabras, es el marco narrativo que Jonathan, el constructor de marcos, debe poner a su vida si desea situarla, llenar las ausencias de sentido (7). **El amigo americano** cierra, así, el ciclo abierto con **Same Player Shoots Again**, exactamente diez años antes: ahora una historia se ha filtrado en los vacíos, y el cine (el amigo, el padre) americano está presente en la ficción no sólo en el nivel de las huellas, de los fetiches, de los detalles, de la mirada, sino también en el del flujo de la vida, en una cierta ordenación de los acontecimientos.

VII

El director Fritz Munro (Patrick Bauchau) llega a Los Angeles en busca de Gordon (Allen Goorwitz), el productor de su última película, cuyo rodaje ha debido ser interrumpido en Portugal por falta de fondos. Fritz lo encuentra en

Alicia en las ciudades (Alice in den Städten, 1973)

una *roulotte*, perseguido por la mafia por utilizar su dinero en la financiación del proyecto, y allí, en una noche alucinada de vagabundeo sobre ruedas alrededor de la ciudad, entablarán una discusión sobre el futuro del cine. *"Era suficiente con una historia, Friedrich* -afirma Gordon-. *Sin historia, estás muerto. Es como si construyeras una casa sin paredes. Una película debe tener paredes (...). Y a la mierda la realidad. ¡Despierta de una vez! El cine no habla de la vida. La gente no quiere eso"*. Y Friedrich (Fritz), un director alemán en los Estados Unidos, responde: *"¿Para qué paredes? El espacio entre los personajes puede soportar la carga. He hecho diez películas, Gordon. He contado la misma historia diez veces. Al principio, era muy fácil, simplemente se trataba de pasar de un plano a otro. Ahora, cada mañana, tengo miedo. Sé contar historias, pero, a medida que la historia penetra, la vida se escapa... Todas las historias hablan de la muerte"*.

Es un fragmento de la secuencia final de **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge/ The State of Things/O Estado das Coisas*, 1982) (8), precisamente el décimo largometraje de Wenders, y su mera existencia plantea ya una cuestión inmediata: ¿qué ha ocurrido desde **El amigo americano** para que vuelvan a aparecer estas cuestiones en el cine del alemán? ¿Qué ha pasado con la invocación de la Historia, del Padre Narrativo, realizada en aquella película? ¿A dónde ha conducido aquel camino?

A Hollywood, para empezar. Es decir, al encuentro con el verdadero amigo americano, con papá Coppola, que promete a nuestro hombre un retorno a las fuentes: como Lang, Wenders podrá mezclar *in situ* su herencia cultural europea con la tradición narrativa norteamericana, y todo ello en la realización de otro *thriller*, **El hombre de Chinatown** (*Hammett*, 1982), que le permitirá continuar indagando en los hallazgos de su filme anterior. Pero también al choque con la dura realidad, a la impenetrabilidad de las estructuras industriales hollywoodienses, pese a Coppola, y a la imposibilidad de esa añorada *mélange*: ese encuentro sólo puede terminar en el mimetismo, en la pérdida de toda personalidad creativa y en la fabricación de un monstruo que, como el de Frankenstein, acabará volviéndose en contra de su propio creador.

Así, **El hombre de Chinatown**,

reflexión sobre las historias que surgen de lo vivido, acaba siendo en realidad un cadáver, como el cadáver de Nicholas Ray que en el fondo es la conclusión de **Relámpago sobre agua** (*Lightning over Water*, 1980), realizada en una de las múltiples interrupciones del proyecto de **El hombre de Chinatown** (exactamente igual que **El estado de las cosas**): la muerte del padre americano (Ray) es la muerte del proyecto narrativo de **El amigo americano**, tristemente reflejado en las gélidas imágenes de **El hombre de Chinatown**, que a su vez contiene también la muerte de otro padre-guía, el personaje interpretado por Peter Boyle. De nuevo huérfano, pues, a Wenders, como al Fritz de **El estado de las cosas**, sólo le resta proclamar la muerte del cine: cámara (pistola: la pistola con la que ha matado a sus "padres", Ray o Coppola) en mano, abatido por los mismos mafiosos invisibles que han matado a Gordon. A diferencia de **El amigo americano**, al instalar una historia en la ficción (la persecución, el *thriller*), **El estado de las cosas** instala también la muerte en su propio seno: tras la dolorosa experiencia de **El hombre de Chinatown**, la herencia narrativa del cine americano sólo puede conducir a la aniquilación, ya sea en forma de mimetismo castrador o de suicidio premeditado.

VIII

La tentativa, pues, ha fracasado. Resumamos: el cine americano, primero como fetiche enfermizo, después como modelo para captar la realidad, luego como necesidad de llenar una ausencia de sentido (narrativo, vital), y finalmente como opresión y como muerte. En el fondo, un retorno al vacío: de los espacios desérticos, descentrados, de ese esqueleto de *thriller* hollywoodiense que es **Same Player Shoots Again**, a la borrosa, desequilibrada imagen final de **El estado de las cosas**, la nada, la negación de todo sentido, la ausencia por antonomasia. El fracaso del reencuentro con el padre, con el cine americano, conduce al fracaso de toda relación, a la incomunicación, al autismo más absoluto.

No es de extrañar, en este sentido, que el siguiente trabajo de Wenders fuera un documental, precisamente por ese ansia de volver a atrapar lo real, ni que se titulara **Reverse Angle. New York City, March 1982/ Quand je m'éveille** (1982). "Contraangulación" o "contracampo": las cosas contempladas desde otra perspectiva, desde una mirada nueva (9). Pero, ay, esa mirada es la de la desolación: *"De vez en cuando las imágenes se me escapan* -confiesa Wenders a través de la voz en *off*-, *durante semanas e incluso meses. Ya no veo nada, ninguna imagen me parece remarcable, ya no siento el placer de concebirlas, y si en ese momento lo intento, todo parece arbitrario"* (10). El intento de abordar la narración, de regresar al seno paterno pasando por Hollywood, ha acabado cortocircuitando incluso la herencia primigenia: el gusto por las imágenes, por la lentitud de su cadencia, por la vida, por aquellos animales de Walsh atravesando un río, pues ahora *"las películas americanas se parecen cada vez más a sus propios avances publicitarios"* (11). ¿La solución? Volver al *"respeto por los detalles (...), dejando aparecer las cosas tal como son"* (12).

Y así es como, de la pureza de las imágenes, surge una nueva historia, que, sin embargo, **Reverse Angle. New York City, March 1982/Quand je m'éveille** aún no está en condiciones de desarrollar, aunque sí de iniciar mediante un solo plano: *"Ella estaba sentada en la ventana. Y esperaba, observando el cielo y el parque"* (13). La mirada ya limpia de cualquier tipo de herencias, de nuevo virgen, de nuevo huérfana pero ahora orgullosa de su libertad, precisamente resultado de la muerte del padre: el cine de Wenders, tras la casi insoportable sinceridad de este diario filmado, parece ya preparado para empezar a andar solo, sin tener que volverse a mirar constantemente al otro lado del Atlántico. Pero no, aún queda otra etapa: la más dolorosa, y a la vez la más bella.

IX

Un hombre surge del desierto, de la nada. No habla, y es incapaz de mirar a las cosas frente a frente: parece un muerto en vida. Es Travis Henderson (Harry Dean Stanton) al principio de **París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984), pero también es el propio Wenders al final de **Reverse Angle. New York City, March 1982/Quand je m'éveille**, el cineasta que ha perdido el gusto por la mirada.

Al aparecer así, sin embargo, procedente de ninguna parte, Travis es también, y paradójicamente, la imagen que Wenders estaba esperando: la revelación. Y Travis es, además, americano, norteamericano, un heredero del cine clásico de aquel país, del Ethan Edwards de **Centauros del desierto** (*The Searchers*, John Ford, 1956) y de todos los *wanderers* hollywoodienses, que resume a la vez la historia del cine norteamericano y la historia de los héroes wendersianos, el Bruno Winter de **En el curso del tiempo** hecho

Sam Fuller en *El amigo americano (Der amerikanische Freund/L'Ami américain, 1977)*

carne en el desierto, un yanqui hijo de inmigrantes que encierra en sí mismo la esencia de los dos continentes.

En esta primera imagen, pues, está ya la simbiosis perfecta, la tan deseada fusión con una herencia determinada, y el desarrollo posterior de la película no hará más que ratificarla, clarificarla. Por un lado, la película no es tanto la búsqueda de una madre (Jane, o Nastassja Kinski, la progenitora del recuperado hijo de Travis) como del sentido de la figura del padre: Travis emprende su travesía para reencontrarse consigo mismo, para redimir con su vía crucis y su soledad los pecados de su padre, que atormentó su infancia igual que él mismo ha atormentado la de su hijo. Por otra parte, ese recorrido es análogo al que realiza el propio filme como relato: si Travis pretende exorcizar la ausencia de la figura del padre, Wenders invoca a otro padre, el cine americano, esta vez como presencia asumida, no como fantasma ni como modelo a imitar.

Veamos. Como resumen de la filmografía wendersiana, **París, Texas** gira en torno a dos ausencias: la de la madre (la del padre, como hemos visto) y la de la Narración, la de la Historia. Al principio, Travis no tiene historia, no tiene pasado, como tampoco el filme: hay un vacío en la vida del hombre que es también un vacío en el relato (14). El rellenado de ese vacío, la recuperación de esa Historia, se realiza durante el transcurso de la película, pero sólo se hace evidente al final, cuando Travis ya es capaz de contar su pasado, a Jane y al espectador, en la famosa escena del *peep-show*: lo hace en tercera persona, y de ahí que la recuperación de su propia historia sea también la recuperación del sentido de la Historia en el cine de Wenders, en el cine moderno. Travis es ya capaz de contar su historia, de colmar las ausencias, al tiempo que Wenders ha sido capaz de volver a contar una historia. La búsqueda del Padre, pues, ha finalizado en el reencuentro con el otro Padre, el cine americano, a través de su necesidad de relatos, de dar sentido a la ficción a través del relato, al igual que Travis da sentido a su vida a través de su narración final.

Pero eso no es todo, pues **París, Texas** tiene también otro objetivo: la redención de la realidad física (15), el respeto por las cosas y los detalles, que no debe ser sacrificado ni siquiera en aras de la Historia, como sucedió en **El hombre de Chinatown**. Y de ahí que el filme vaya construyendo su relato a través de imágenes, de realidad, pero no ya en el sentido en que lo hacían **Alicia en las ciudades** o **En el curso del tiempo**, constatando la ausencia del relato y por tanto la ausencia de sentido para los itinerarios de sus personajes, sino dando forma a ambos, relato y personajes, a través del crecimiento continuo del propio relato y viceversa, a través de la autonomía de las imágenes insertas en la autonomía de la propia narración. (Véanse, por ejemplo, los planos de autopistas desiertas, de ciudades desoladas: Wenders no renuncia a ellos, pero ahora están ahí para engrasar el relato, no para poner en evidencia su ausencia). De nuevo una sim-

biosis perfecta: todo adquiere su sentido; a la vez que la historia fluye, las imágenes resplandecen, con lo cual Wenders alcanza por fin a comprender el verdadero sentido del clasicismo cinematográfico norteamericano, el milagroso equilibrio entre la Historia y la Vida.

X

"Los americanos han colonizado nuestro subconsciente", afirma Bruno Winter casi al final de **En el curso del tiempo**. En una vieja -y sin embargo todavía memorable- reseña de la película, decía Miguel Marías que *"habría que matizar"* esta frase *"sustituyendo el verbo colonizar (...) por otro, a la vez más ambiguo y más preciso: seducir"* (16). Pues bien, he aquí la clave para comprender la radical disimilitud que cualquiera puede detectar en la filmografía wendersiana, en lo referente a su relación con el cine norteamericano, antes y después de **París, Texas**: de la fascinación a una aparente liberación, del enamoramiento irracional al intento de abandono consciente, una vez asimiladas y asumidas todas las claves de la relación.

Y es que hay que decir "aparente" e "intento" porque si, por un lado, los dos documentales rodados a partir de entonces (**Tokyo-Ga**/*Tokyo-Ga*, 1985, y **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten/Carnet de notes sur vêtements et villes**, 1989, que adoptan como referencia el Japón del cineasta Ozu y del modisto Yamamoto, respectivamente) y lo que se podría denominar la "trilogía fantástica" de Wenders -**Cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987), **Hasta el fin del mundo** (*Bis as Ende der Welt/Jus-qu'au bout du monde/Until the End of the World*, 1991) y **¡Tan lejos, tan cerca!** (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993)- acuden a las raíces, a Alemania, al cine de episodios, a la condición angélica y a los viejos maestros japoneses en busca de una pureza radical, de la ingenuidad perdida, por otro, lo último que ha presentado Wenders hasta la fecha, un corto de 30 minutos titulado **Arisha, the Bear and the Stone Ring** (1992), no sólo supone la elección de un camino expresivo absolutamente distinto al de sus tres largos de ficción más recientes, aun manteniendo muchos puntos de contacto "ideológicos", sino que sus postulados parecen incluso indicar un retorno al período anterior a **El amigo americano**.

De nuevo, pues, la duda, la dialéctica: la historia del "oso" (¡Rüdiger Vogler!) que emprende un viaje en coche, con la niña Arisha y su madre, tras haber sido abandonado por su mujer y haber perdido su empleo (en lo que es de nuevo una parábola sobre el desarraigo contemporáneo, la ausencia de una historia -la personal y la colectiva: el cine- y la necesidad de volver a mirar a las cosas de frente: la orfandad del relato americano clásico), contra el simplismo autocomplaciente de **¡Tan lejos, tan cerca!** y su panfletaria reivindicación de una imagen incontaminada. La curiosa paradoja que emana de este enfrentamiento es muy simple. A saber: puede que el estilo narrativo de los dos últimos largometrajes de Wenders resulte tosco y a veces desagradablemente caricaturesco, al igual que forzado y algo mecánico el tono "postmodernista" de ciertas estructuras. Y puede incluso que, en su búsqueda de la imagen inmaculada, del detalle revelador, su cine más "comercial" esté convirtiéndose precisamente en todo lo contrario: un batiburrillo de imágenes deficitarias, artificiales, banales. Pero, a la vez, y teniendo en cuenta que los cortometrajes siempre han sido un poco el refugio particular de Wenders para la confesión íntima, para dar a conocer el estado de su evolución y de su relación con el cine, puede también que **Arisha, the Bear and the Stone Ring** esté cumpliendo ahora la misma función que, en su época, **Same Player Shoots Again** o **Reverse Angle. New York City, March 1982/ Quand je m'éveille**. De este modo, estaríamos, sí, ante un Wenders independizado -del padre americano, se entiende- que aún no ha aprendido a hacer uso de su libertad, exactamente igual que le sucede al ángel Cassiel de **¡Tan lejos, tan cerca!** Pero también ante otro que, como el "oso" de

El hombre de Chinatown *(Hammett, 1982)*

En el curso del tiempo (Im Lauf der Zeit, 1975)

Arisha, the Bear and the Stone Ring, sigue corriendo tras las huellas de una ausencia, a la búsqueda de un lugar narrativo, de nuevo intentando atrapar la esencia del cine americano: la revelación de la realidad en el curso de (la formación de) una historia. O sea, la metáfora inicial renovada: el fantasma del padre, ya sea por omisión o por obsesión, sigue guiando los dubitativos pasos de nuestro héroe. Continuará.

NOTAS

1. Como dijo Antonio Weinrichter en un libro sobre Wenders cuyas conclusiones aún continúan teniendo validez: *"...existe una prevención a ficcionar al modo clásico, así como una negativa o incapacidad para hacerse todas estas reflexiones integradas en la narrativa"*. Palabras que pueden aplicarse incluso al Wenders más primerizo: Antonio Weinrichter, *Wim Wenders*, Madrid, JC, 1981, página 22.

2. Texto originalmente publicado en *Filmkritik* y reproducido en *Positif*, número 236, noviembre de 1980, página 22.

3. O, en palabras del propio Wenders, *"una cultura frente a la ausencia de cultura"*: Michel Ciment, "Entretien avec Wim Wenders", en *Positif*, número 236, noviembre de 1980, página 15.

4. La representación fílmica más acabada de esta idea se encuentra en **Falsche Bewegung**, donde -más que nunca, y quizá debido al guión de Peter Handke- la historia de Alemania condiciona a los personajes y a sus "falsos movimientos".

5. Sobre el tema de las "ausencias" en Wenders, debo expresar mi agradecimiento, de nuevo, al libro de Weinrichter, cit., páginas 34-36.

6. En efecto, para el Wenders de la época, *"los personajes de ficción y su creador no pueden existir sin la ayuda de la narración, el acontecimiento, el cambio"*: Robert Philip Kolker y Peter Beicken, *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, página 72.

7. Como afirma Ptr Kral, *"esta ausencia, es decir, la imposibilidad de la 'historia', oculta evidentemente otra: la ausencia de lo único en que pueden basarse un drama o un destino, en otras palabras, de un sentido"*: "Détour par l'Amérique: Sur les traces de Wim Wenders", en *Positif*, número 217, abril de 1979, página 33.

8. Reproducido en el libro de Michel Boujut, *Wim Wenders*, París, Edilig, 1986, página 107.

9. Este cortometraje para la televisión tiene como subtítulo "Letter from New York" y se rodó en Nueva York en marzo de 1982, durante el montaje final de **El hombre de Chinatown**.

10. Reproducido en el ya citado libro de Michel Boujut, página 119.

11. Ibíd.

12. Ibíd.

13. Ibíd.

14. Se trata, entonces, de *"rellenar las lagunas de una de las tramas dramáticas del filme por medio de la otra"* (Peter Buchka, *Wim Wenders*, París, Rivages, 1986, página 188), pero también de *"recuperar una vida poblando una memoria vacía con palabras curativas"* (Robert Philip Kolker y Peter Beicken, op. cit., página 133).

15. Este, como el lector sin duda ya sabrá, es el subtítulo de un libro de Siegfried Kracauer, *Teoría del cine*, que más de una vez Wenders ha señalado como la obra teórica que más ha influido en su carrera.

16. Miguel Marías, "En el curso del tiempo", *Dirigido por...*, número 52, marzo de 1978, página 60.

Alicia en las ciudades (Alice in den Städten, 1973)

WIM WENDERS

Cómo sobrevivir a los "Nuevos cines"

...y reivindicar la modernidad sin morir en el intento

Esteve Riambau

Para reivindicar, desde la actualidad, la modernidad del cine de Wim Wenders resulta imprescindible recurrir a la referencia histórica de los "nuevos cines", surgidos en todo el mundo a finales de los cincuenta como respuesta a la oxidada industria de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Wenders no participó directamente en los orígenes de esos movimientos por una cuestión estrictamente generacional, pero es uno de sus legítimos descendientes. A treinta años vista, sin embargo, aquellos mismos "nuevos cines" nacidos con vocación innovadora han sido desplazados, a su vez, por un contexto que, a pesar de la vinculación con su actual mutación tecnológica, parece decidido a archivar cualquier atisbo de experimentación.

La supervivencia de Wenders, como la de Godard -o en menor medida la de Eric Rohmer, Lindsay Anderson o Alain Tanner- responde a una cuestión de personalidad, de convicción individual acerca de una determinada concepción del cine como lenguaje y como representación de la realidad. Sin embargo, constituyen las excepciones de un proceso colectivo que, tanto en los años 60 como en los 90, es fruto de una dimensión industrial y política en la que el ejemplo del cine alemán resulta paradigmático.

Los hijos de Oberhausen

La partida de nacimiento del Nuevo Cine Alemán se sitúa en el Festival de Oberhausen de 1962. Fue en esa ciudad donde un grupo de realizadores firmaron un Manifiesto que concluía significativamente con esta sentencia: *"El viejo cine está muerto. Creemos uno nuevo"*. Debe recordarse que sólo un mes antes habían quebrado los estudios de la UFA, un honorable vestigio de los años de mayor esplendor del cine alemán. Pero también es significativo constatar que, entre los 26 firmantes del manifiesto, no estaban ni Volker Schlöndorff, ni Rainer Werner Fassbinder, ni Jean-Marie Straub -tres de los nombres más representativos de la eclosión internacional del Nuevo Cine Alemán- ni, por supuesto, Werner Herzog o Wim Wenders. Tan sólo Alexander Kluge -el ideólogo del proyecto, actualmente retirado del cine y responsable de un programa cultural de la televisión- o Edgar Reitz -que ha conocido tardíamente la popularidad gracias al éxito de la serie televisiva **Heimat**- mantienen una cierta resonancia contemporánea. Los demás son hoy unos ilustres desconocidos, como también era prácticamente nula su producción cinematográfica en aquel momento.

El Nuevo Cine Alemán nació de una voluntad de cambio en una cinematografía especialmente mermada por las condiciones en las que se desarrollaron los años de una postguerra donde el "milagro alemán" no afectó a la industria cinematográfica. Tres años antes de Oberhausen, la *Nouvelle Vague* francesa también surgió de unas aspiraciones juveniles. *"Frecuentar los cine-clubs y la Cinemateca era ya pensar cine y pensar en el cine"*, había dicho Godard y Truffaut nunca ocultó -a la vista están sus ulteriores películas- que la eclosión de los "jóvenes turcos" no había sido más que una maniobra para tomar el poder de la industria cinematográfica francesa.

Sin embargo, la materialización de esas voluntades de renovación -en un espíritu todavía lejano pero probablemente incipiente del que estallaría en mayo del 68- jamás se habría producido sin una serie de medidas políticas y legislativas impulsadas desde los respectivos aparatos estatales. Del mismo modo que la *Nouvelle Vague* no habría podido existir sin la llegada de De Gaulle al poder o la promulgación de la Ley Pinay-Malraux de 1959, que favorecía la eclosión de nuevos realizadores, el Nuevo Cine Español también fue deudor de la política aparentemente "aperturista" de Fraga Iribarne desde el Ministerio de Información y Turismo o de las respectivas revisiones de las normas de censura que ambos países -con la distancia que separa una democracia de una dictadura- sufrieron en aquellos años.

En Alemania, a pesar de Oberhausen, tampoco hubo un "nuevo cine" hasta que el estado federal le dió luz verde. La primera medida fue la creación en 1964 del Kuratorium Junger Deutscher Film, un patronato dependiente del Ministerio del Interior que -a pesar de su precaria dotación económica- concedía créditos sobre guión y una serie de premios que favorecían la inmediata cristalización del espíritu de Oberhausen. A pesar del carácter abiertamente reaccionario de las Comisiones que otorgaban esas subvenciones -además de representantes de diversas confesiones religiosas contaban con la presencia del ex-nazi Theodor Fürstenau-, estas inversiones tuvieron como consecuencia inmediata el estreno, en sucesivos festivales internacionales, de **El fruto** (*Es*, 1966), de Ulrich Schamoni, **El joven Törless** (*Der Junge Törless*, 1966), de Volker Schlöndorff, **Nicht Vershönt oder "ef hilft nur gewalt wo gewalt herrscht"** (1964/65), de Jean-Marie Straub, **Veda del zorro** (*Schonzeit fur Fuchse*, 1966), de Peter Schamoni y **Una muchacha sin historia** (*Abschied von Gestern*, 1966), de Alexander Kluge. Eran los cimientos de una nueva etapa de efímera existencia ya que en 1965, con la llegada al poder de la coalición entre social-demócratas y demócrata-cristianos, se puso en marcha una nueva legislación que impedía el paso a cualquier intento renovador.

En el festival de Mannheim de 1967, un nuevo manifiesto mucho menos divulgado que el de Oberhausen pero bastante más lúcido en su predicción del futuro inmediato, apuntaba las consecuencias del proyecto de Ley de Cine que se hallaba en plena gestación: *"El futuro de toda economía no puede ser juzgado si no es en función de la promoción de los jóvenes"*.

Ninguna economía debe ser un club privado de gente asentada. El proyecto de Ley de Ayuda supone, de forma unilateral, la existencia de grandes empresas de producción y de distribución. No tiene en cuenta la cultura cinematográfica ni la joven generación con sus pequeños presupuestos. Entre los firmantes se hallaban Josef Von Sternberg -presidente del Jurado del Festival- y los jóvenes Klu-

ge, Reitz, Strobel o Tichawsky.

Sus temores se concretaron varios meses después, cuando el 1 de enero de 1968 entró en vigor la Filmförderungsgesetz, una ley que promulgaba subvenciones a la producción alemana en proporción a las recaudaciones en taquilla (9 *pfenings* por entrada vendida) para alimentar un Fondo de Protección, del cual una tercera parte estaba destinada a la modernización de las salas y el resto a la producción. Sus responsables eran los diputados demócrata-cristianos Berthold Martin y Hans Toussaint, y Kluge no dudó en calificar a este último como el *"enterrador del Nuevo Cine Alemán"*, ya que sus criterios -aplicados por la Filmförderungsanstalt, la oficina coordinadora de la nueva ley- se basaban en la concesión de un anticipo de 250.000 marcos a los productores cuyo anterior filme hubiese obtenido una recaudación en taquilla equivalente a 500.000 marcos en el plazo de dos años.

Mientras los festivales internacionales se hacían eco de la eclosión del Nuevo Cine Alemán, las consecuencias de esta ley provocaron un radical cambio de rumbo en la naturaleza de la producción. Con el fin de acogerse a las primas que favorecían el cine más descaradamente comercial, de los 89 largometrajes producidos en 1968, casi el cincuenta por ciento eran de carácter erótico y, entre los restantes, predominaban los *thrillers* de Edgar Wallace, el retorno de los *heimatfilms* o los *westerns* en coproducción con España, Francia e Italia inspirados en obras de Karl May. Por otra parte, el estado -todavía bajo los efectos de una anestesia política administrada tras la Segunda Guerra Mundial- se aseguró no sólo el control económico sino también el ideológico. Una claúsula de la nueva ley advertía explícitamente: *"La ayuda no será destinada a filmes que no se adecúen al espíritu de la Constitución y a las leyes o que sean susceptibles de atentar contra las convicciones morales o religiosas de cada individuo"*.

Ciertamente, entre 1966 y 1969 -aprovechando algunos resquicios legales- debutaron Schaaf, Erler, Gosov, Herzog, Klick, Lemke, Moorse, Reitz, Senft, Strobel, Tichawsky, Urchs, Vogeler, Ehmck, Verhoeven, Zadek, Fassbinder, Fleischmann y Lilienthal bajo el espíritu originario del Nuevo Cine Alemán. Pero la mayoría de ellos -ignorados por la Constantin o la media docena de otras grandes empresas beneficiadas de los criterios comerciales que les otorgaban las subvenciones públicas- buscaron la alianza con los grandes capitales -Schlöndorff realizó **El rebelde** (*Michael Kohlhass-Der Rebel*) en 1968 con el respaldo de la Columbia y el propio Wenders se vio implicado en una coproducción con Elías Querejeta cuando dirigió a la entonces popular Senta Berger en **La letra escarlata** (*Der scharlachrote Buchstabe*, 1972)- o se vieron obligados a convertirse ellos mismos en productores. Así fue como a principios de los sesenta se constituyó la cooperativa Filmverlag der Autoren a partir de la asociación de Thomas Schamoni, Peter Lilienthal, Hark Bohm, Uwe Brander, Hans Noever, Laurens Straub, Volker Vogeler, Hans W. Geissendörfer, Michael Fengler, Veith Von Fürstenberg, Peter Ariel, Florian Furtwängler y Wim Wenders.

Retrato-robot de un nuevo cineasta

A pesar de su tardía incorporación, Wenders reunía todos los estigmas que caracterizaron a los nuevos cineastas europeos. En lo que respecta a sus orígenes sociales, había nacido en Düsseldorf en 1945, sólo tres meses después del final de la guerra, en el seno de una familia acomodada. Estudió medicina, filosofía y, con la intención de ser pintor, vivió en París a mediados de los sesenta. Sin embargo, el lienzo que más frecuentó fue la pantalla de la Cinémathèque Francaise dirigida por Henri Langlois -a quién está dedicado **El amigo americano** (*Der amerikanische Freund/L'Ami américain*, 1977)- donde previamente se habían formado sus colegas galos de la *Nouvelle Vague*. Interesado por el cine, quiso estudiar en el IDHEC -como habían hecho su compatriota Peter Fleischman, el catalán Carlos Durán, el portugués Paulo Rocha o la noruega Anja Breien- pero fue rechazado en el examen de ingreso. Sin embargo, de regreso a Alemania en 1967, pudo matricularse en la Escuela Superior de Televisión y Cine de Munich. Fue alumno de la primera promoción de este centro y su formación académica no fue muy distinta a la que se impartía en la Escuela Oficial de Cine de Madrid bajo un espíritu parcialmente autogestionario.

Tal como habían hecho los "jóvenes airados" del *Free Cinema* británico en *Sequence* o *Sight & Sound*, los turcos parisinos en *Cahiers du Cinéma* o los cachorros de García Escudero en *Nuestro Cine* o *Film Ideal*, Wenders también escribió crítica para la revista cinematográfica *Filmkritik* o la musical *Twen* y en el diario

El amigo americano (Der amerikanische Freund/L'Ami américain, 1977)

Südeutsche Zeitung. Sus textos fueron publicados a finales de los sesenta y principios de los setenta y están dedicados a cineastas contemporáneos, como Werner Schroeter, Godard -a propósito de **One plus One/Simpathy for the Devil** (1968)- o Dennis Hopper (el futuro protagonista de **El amigo americano**) -**Buscando mi destino** (*Easy Rider*, 1969)-, a viejos actores revalorizados -Eddie Constantine- y a algunos filmes clásicos norteamericanos, como **Los implacables** (*The Tall Men*, 1955), de Raoul Walsh, **Conspiración de silencio** (*Bad Day at Black Rock*, 1954), de John Sturges o **Topaz** (*Topaz*, 1969), de Alfred Hitchcock. En síntesis, esos son los focos de interés del prototipo de "nuevo cineasta" simultáneamente interesado en la renovación del presente desde la reivindicación de los clásicos del pasado (1).

Pero mientras los franceses incluyen entre sus reivindicaciones algunos ilustres compatriotas procedentes de anteriores generaciones -como Jean Renoir o Jean-Pierre Melville-, el peso de la nacionalidad alemana de Wenders le hace renegar de todo atisbo del pasado. En su necrológica de Fritz Lang -publicada en el *Jahrbuchfilm 1977/78*-, el futuro realizador de **París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984) confiesa: *"No he visto muchas de sus películas. Las primeras que vi, las vi sobre todo en París. Entonces me resultaban completamente ajenas. Por lo menos, más ajenas que el cine americano, que el cine francés o, incluso, que el cine ruso. Porque estas películas eran alemanas y rehusaban entrar en mi cabeza, que ya estaba llena de otras imágenes, de otros entusiasmos, de otros padres que éste".*

En otro lugar, Wenders identificaba esa suplantación de la memoria histórica de su país con el imperialismo americano, la goma de mascar, las fotos *Polaroid* o los *flipper* también reivindicados por los cineastas de la *Nouvelle Vague* (2). *"Los americanos han colonizado nuestro subconsciente"*, afirma uno de los personajes de **En el curso del tiempo** (*Im Lauf der Zeit*, 1975) refiriéndose a un proceso que en el caso del cineasta se empezó a manifestar a través de la música. Su primer cortometraje, **Schauplätze** (1967) -del que no existe ninguna copia disponible-, tenía una banda sonora de los Rolling Stones. En algunos de los siguientes, **Same Player Shoots Again** (1968) y **Silver City Revisited** (1969) -los títulos originales son en inglés- la música es del grupo Mood Music y **Alabama: 2000 Light Years** (1969) gira en torno a una canción de Bob Dylan, "All Along the Watchtower", que es interpretada por el propio Dylan y en una versión de Jimi Hendrix. Con la excepción de **Polizeifilm** (1970) -una denuncia de las tácticas policiales llevadas a cabo durante las manifesta-

ciones estudiantiles del 68- los restantes cortometrajes de Wenders poseen una sólida vinculación con el "pop" norteamericano y culminan en el largometraje **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** (1970), que no se pudo estrenar comercialmente porque carecía de los derechos legales para utilizar canciones de The Kinks, Lovin' Spoonful, Chuck Berry o Gene Vincent presentes en la banda sonora.

Alabama: 200(Light Years (1969)

De esa relación con la música nacerá también una estética cinematográfica -*"sobre las fundas de los discos de los años sesenta, las de los Kinks por ejemplo, estaba el germen de mi concepción del cine: filmar los personajes frontalmente, en plano fijo, guardando una cierta distancia"* (3)- con la que Wenders establece vasos comunicantes con Estados Unidos, aunque desde una perspectiva y unos gustos distintos a los de sus colegas franceses. También comparte con otros "nuevos cineastas" una cierta vinculación con las fuentes literarias de su país. Ya en su cortometraje **3 Amerikanische LP's** (1969), de nuevo vinculado a la música, cuenta con guión de Peter Handke, un colaborador que reaparecerá en **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** (1971), **Falsche Bewegung** (1975) -adaptación del *Wilhelm Meister* de Goethe-, o **Cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987). Pero a diferencia de las versiones de Von Kleist y Böll realizadas por Schlöndorff o las de Brecht por Straub, ésta es, en cambio, fruto de su amistad con Handke, con quien comparte una irresistible vocación de universalidad.

Mientras los miembros del *Free Cinema* emigraron a Estados Unidos por razones exclusivamente crematísticas, los supervivientes del Nuevo Cine Alemán han emprendido una diáspora explicable por la crisis de su industria pero también derivada de problemas de identidad cultural. No es casual, por ejemplo, que Wenders encontrara a Herzog -otro viajero impenitente- en un rascacielos japonés durante el rodaje de **Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga*, 1985) o que a principios de los ochenta afirmara: *"La nacionalidad no ha sido nunca un problema para mí. (...) La identidad no depende de un lugar preciso: creo que podría encontrarme a mí mismo incluso sobre la luna"* (4). Wenders va camino de cumplir su palabra después de haber rodado películas en todo el mundo: **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Städten*, 1973), **París, Texas** y **El hombre de Chinatown** (*Hammett*, 1982) en Estados Unidos, **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge/The State of Things/O Estado das Coisas*, 1982) en Portugal, **La letra escarlata** en España, **Tokyo-Ga** en Japón o **Hasta el fin del mundo** (*Bis ans Ende der Welt /Jusqu'au bout du monde/Until the End of the World*, 1991) en Australia.

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (1971)

Ya el protagonista de **Falsche Bewegung** iniciaba una errancia proseguida por buena parte de los personajes del cine de Wenders, a su vez perseguidor de otros realizadores itinerantes, como Nicholas Ray, Samuel Fuller o Yasujiro Ozu, cuyos filmes -en palabras de Wenders- *"tratan sobre la desintegración de la familia"*. Alejados de modas efímeras o de temas en los que coincidieron la mayoría de nuevos ci-

neastas europeos, los protagonistas del cine de Wenders transmitieron, desde buen principio, las reflexiones de su autor sobre la identidad. El fotógrafo de **Alicia en las ciudades** introdujo tempranamente el papel de la imagen en ese proceso a un nivel mucho más profundo que la simple cita cinéfila. Mientras Godard se contentaba con que el protagonista de **Pierrot el loco** (*Pierrot le fou*, 1964) llevara a su chica a ver **Johnny Guitar** (*Johnny Guitar*, Nicholas Ray, 1953) por tercera vez, Wenders se aproximó a Nicholas Ray en **Relámpago sobre agua** (*Lightning over Water*, 1980) para filmar su propia muerte.

Tampoco es casual el interés mostrado por el cineasta alemán hacia las nuevas tecnologías. Imbuido por el espíritu visionario adquirido durante su etapa en los estudios Zoetrope junto a Francis Coppola, no ha dejado de experimentar nuevas técnicas con la misma voluntad de buscar nuevas sensaciones ópticas que había movido a Godard a realizar *travellings* con Raoul Coutard transportando la cámara en una silla de ruedas. Pero el uso de la alta definición o de la realidad virtual en **Hasta el fin del mundo** no son caprichos de niño rico sino perfectas correspondencias con una

Falsche Bewegung (1975)

cierta concepción del universo y el papel que el cine puede jugar en ella.

A pesar de su carácter excesivamente doctrinal, de esa influencia católica que persigue a Wenders desde que en su adolescencia quería ser sacerdote, **¡Tan lejos, tan cerca!** (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993) también responde a esa idea reivindicativa de la supervivencia del cine: de la fotografía en blanco y negro asociada a los ángeles por contraposición al prosaico color terrenal o del celuloide -a través de Henri Alekan- por oposición al vídeo. En su reivindicación contemporánea de la modernidad, Wenders no puede dejar de invocar el espíritu de los "nuevos cines" adaptado a los poco favorables vientos que actualmente soplan en favor de cualquier forma de experimentación o de inconformismo.

El estado de las cosas (Der Stand der Dinge/The State of Things/ O Estado das Coisas, 1982)

NOTAS

1. Una generosa relación de las preferencias cinematográficas de Wenders se halla desarrollada en su artículo "Guilty Pleasures", *Film Comment* XXVIII, número 1, enero-febrero 1992. Entre los títulos destacados figuran **El hombre del Oeste** (*Man of the West*, 1958), de Anthony Mann, **Uno, dos, tres** (*One, Two, Three*, 1961), de Billy Wilder -*"me gustaría hablar sólo a partir de citas de este filme"*-, Andy Warhol, **Blade Runner** (*Blade Runner*, 1982), de Ridley Scott, **El silencio de un hombre** (*Le Samouraï / Frank Costello faccia d'angelo*, 1967), de Jean-Pierre Melville, **Otra mujer** (*Another Woman*, 1988), de Woody Allen, **Alarma en el expreso** (*The Lady Vanishes*, 1938), de Alfred Hitchcock o... diversos vídeo-clips de Jean Baptiste Mondino.

2. *"Los nuevos filmes americanos son tan escuálidos como los nuevos* flippers *de hojalata de Chicago con los cuales se trata de reencontrar en vano el deseo de jugar al* flipper" (Wim Wenders, "Emotion Pictures", *Filmkritik*, número 5, mayo 1970).

3. Wim Wenders, "Le souffle de l'ange", *Cahiers du Cinéma*, número 400, París, octubre 1987.

4. Wim Wenders, "Le storie esistono solo nelle storie" en Toni Verità (a cura di), *Lìdea di partenza. Scritti di cinema e musica*, Liberoscambio, Florencia, 1983.

Alabama: 2000 Light Years (1969)

Cine y rock: interrelación de lenguajes en el cine de Wenders

Quim Casas

Pese a que los últimos compases de la década de los sesenta significaron el estallido en Alemania de un rock autóctono, aunque cantado en inglés, con Can y Amon Düül como grupos abanderados, es innegable que la máxima influencia musical procedía de Estados Unidos y, en menor medida, Gran Bretaña. El rock americano jugó un fuerte papel en la formación de Wenders. Quizá se trate de una colonización cultural, por otra parte extensible a prácticamente todo el resto de Europa, pero es evidente que el director alemán asumió esa influencia impuesta desde las emisoras radiofónicas o los *juke box* que tanta presencia tienen en sus primeros filmes, la reconoció como una seña de identidad de toda una generación, le confirió un discurso teórico -ahí están sus excelentes artículos, en los que interrelaciona el rock con el cine clásico norteamericano descubriendo vínculos e intereses entre ambos- y la recicló en el grueso de su obra como algo más que una simple fijación cultural o una cita cómplice para conocedores. Su caso es similar al de Martin Scorsese, que trabajó en el montaje del filme-documental por excelencia del rock, **Woodstock** (*Woodstock*, 1969), utilizó temas de los Rolling Stones y otros grupos como soporte sonoro al convulso mundo de **Malas calles** (*Mean Streets*, 1973) y terminó testimoniando la despedida de The Band en la excelente **El último vals** (*The Last Waltz*, 1978), la mejor demostración hasta la fecha de cómo debe filmarse un concierto de rock.

Wenders, como Scorsese, tam-

bién tuvo uno de sus primeros trabajos profesionales en un documental de rock: fue el cámara de **Amon Düül II Plays Phallus Dei** (1969), una película de Rüdiger Nüchtern sobre este grupo alemán. La mayoría de sus filmes de la etapa de Munich coinciden en utilizar canciones que, en primera instancia, sirven de mero soporte sonoro. A Wenders le gustan estas canciones y las coloca de manera realista: él las escuchaba en esa época y las hace escuchar a los personajes de sus ficciones. Con todo, su adecuación al relato no es sólo producto del gusto o el azar del momento. Veamos dos ejemplos. En **Alabama: 2000 Light Years** (1969) oímos el tema de John Coltrane que da medio título al filme, "Alabama", y cobran una especial importancia las dos versiones escuchadas de "All Along the Watchtower", de su autor Bob Dylan y de Jimi Hendrix. A partir de la distinta y complementaria lectura de esta canción se articula buena parte de la historia, centrada en varios jóvenes que hablan y escuchan música en un bar. Como citaba José Ignacio Fernández Bourgon en uno de los primeros artículos importantes que se publicaron sobre Wenders en nuestro país, *"el tema del filme es la canción 'All Along the Watchtower' y lo que ocurre, y lo que cambia, según sea cantada por Bob Dylan o por Jimi Hendrix"* (1). Dylan y Hendrix cuentan lo mismo desde diversos puntos de vista estéticos y se complementan en una sugerente hilazón histórica que delimita buena parte de la grandeza del rock; no debe olvidarse que el cantante de Minnesota era un ídolo para el guitarrista zurdo, y que la mayoría de posteriores versiones de "All Along the Watchtower" se inspiran más en la de Hendrix que en el original de Dylan. Wenders, a su manera, recogió esa relación sintetizada en una canción que genera imágenes y sentimientos variables. El segundo ejemplo es **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** (1970). La película toma prestado su título de un tema del grupo Lovin' Spoonful, que se oye en el filme junto a canciones de Chuck Berry, Gene Vincent, The Troggs y, sobre todo, de The Kinks. La supuesta colonización es ahora británica: las composiciones de Ray Davies crean estados de ánimo puntuando la acción desde fuera -Wenders coloca algunas en la banda sonora como complemento a sus largos *travellings* laterales- o desde dentro -se escuchan por la radio, la televisión o el tocadiscos-. Huelga recordar que la película lleva como subtítulo "Dedicated to The Kinks". Y no es una dedicatoria testimonial u obligada, como podrían serlo las dedicatorias a Henri Langlois y Fritz Lang en **El amigo americano** (*Der amerikanische Freund/ L'Ami américain*, 1977) y **En el curso del tiempo** (*Im Lauf der Zeit*, 1975), respectivamente, ya que está integrada en el propio título del filme, forma parte de su mismo enunciado.

Muy distinto es el planteamiento cine-rock de otro filme de esta época, el cortometraje **3 Amerikanische LP's** (1969). Aquí se impone la teoría a la práctica. Wenders y Peter Handke, coguionista y correalizador, hablan durante poco más de diez minutos sobre la influencia que ha ejercido en ellos tres discos de rock americano. Citan "Astral Weeks", una de las irrefutables obras maestras de Van Morrison, irlandés que cruzó el océano para grabar este álbum en estudios estadounidenses; "Green River", disco característico de Creedence Clearwater Revival, exponentes en la época de un rock directo, robusto y lineal; y el primer elepé en solitario de Harvey Mandel, un guitarrista de aires psicodélicos que militó en Canned Heat y la banda de John Mayall. El corto se rodó en Munich, en el verano de 1968, y consiste esencialmente en sentencias de Wenders y Handke sobre los tres discos citados, visualización de sus respectivas carátulas -aparece también la de un álbum de Quicksilver Messenger Service, del que finalmente no se habla- y planos de carretera con la música de estos trabajos como fondo. Las definiciones acostumbran a ser imaginativas y acertadas en el contexto en que se hizo el filme. *"Es música visible y audible a la vez, por eso es música de película. Es como volar sobre los Alpes con buen tiempo. Es satisfactorio"*, comentan Wenders y Handke sobre el disco de los Creedence, mostrándose más reflexivos sobre la obra de Morrison: *"Las películas sobre América tendrían que hacerse con panorámicas. Eso es lo que está haciendo desde hace mucho tiempo el rock"*. Para ellos, "Astral Weeks" era una síntesis perfecta de las posibilidades expresivas, casi cinéticas, del rock y de su relación con el lenguaje cinematográfico. No en vano Wenders escribiría poco después de la realización de este cortometraje un artículo titulado "Tres discos de Van Morrison", en el que, como explica Antonio Weinrichter en su libro sobre el cineasta (2), hablaba casi exclusivamente de cine americano para analizar los discos "Blowin' Your Mind", "Moondance" y, por supuesto, "Astral Weeks", de la misma forma que recurriría al rock para comentar la

obra de John Ford en el texto "Emotion Pictures" (3).

En lo que podríamos considerar la época de esplendor del cine de Wenders, de 1973 a 1977, el rock sigue jugando un papel puntual para certificar diversos estados de ánimo y actitudes de los personajes. Un buen ejemplo de ello es la escena de **El amigo americano** en la que un deprimido y vencido Bruno Ganz entona la canción de los Beatles "Drive My Car". La película con más referencias es **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Städten*, 1973). El escritor que encarna Rüdiger Vogler asiste a un concierto de Chuck Berry -en realidad las imágenes pertenecen a un documental del especialista D. A. Pennebaker-; "Angie" de los Rolling Stones suena tímidamente mientras Vogler y la niña se divierten en un fotomatón; "On the Road Again", tema emblemático de Canned Heat y de la mítica y mística del viaje, es escupida por un *juke box* en una de las muchas paradas en el camino que efectúa la pareja protagonista. La locutora de una emisora radiofónica interrumpe la música y Vogler le da una patada a la radio de su automóvil quejándose de no poder oír nunca una canción hasta el final: el rock no acompaña la acción, muchas veces condiciona los pasajes de su trazado emocional. **Alicia en las ciudades** es, además, el primer largometraje de Wenders en que responsabiliza de la banda sonora a un grupo de rock, en este caso los alemanes Can, con breves y delicados interludios a cargo de la guitarra de Michael Karoli y el órgano de Irmin Schmidt. No deja de resultar curioso que Can compusieran también la música de **Muerte de un pichón** (*Dead Pigeon in Beethoven Street*, 1973), filme realizado el mismo año en Alemania por Sam Fuller, uno de los "amigos americanos" de Wenders (4).

A medida que el cine de Wenders varía y evoluciona, las referencias musicales cumplen diversos cometidos. En el cortometraje **Reverse Angle. New York City, March 1982/ Quand je m'éveille** (1982), las citas musicales con fragmentos de temas de PIL, Echo and the Bunymen, Martha and the Muffins y Del-Byzanteens -grupo en el que Jim Jarmusch tocaba los teclados-, además de un inserto de la portada del disco más representativo de la escena neoyorquina de finales de los setenta, el "Marquee Moon" de Televisión, ayudan a contextualizar el estado anímico con el que Wenders observa la ciudad mientras se halla enfrascado en la aventura imposible de su filme sobre Dashiell Hammett. En **París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984), puede que la banda sonora de un filme de Wenders más reconocible por el gran público -al margen de la utilización, en nuestro país, de su característica melodía *bluessy* en el programa televisivo "Documentos TV"-, el punteo peculiar y arrastrado de la guitarra de Ry Cooder se adecúa felizmente a ese espacio casi virgi-

Alicia en las ciudades *(Alice in den Städten, 1973)*

París, Texas
(Paris, Texas, 1984)

nal e incontamitado, un paisaje sin fin de eminentes características westernianas por el que Harry Dean Stanton trasiega su soledad y su ausencia de memoria (5).

Las influencias musicales de Wenders incluso se ejercen, aunque a veces de manera opuesta, en las películas que no dirige pero produce. Dos ejemplos. **...als Diesel geboren** (1978/79), que realizaron al alimón su habitual montador, Peter Przygodda, y Braulio Tavares, tiene tenue banda sonora de Irmin Schmidt. **Radio On** (*Radio On*, 1979), coproducción entre Road Movies y el British Film Institute dirigida por Chris Petit, utiliza en todo momento las canciones para subrayar el sentido último de lo que se ha filmado y montado, incluso a veces es la música la que condiciona las imágenes, algo que no tiene sentido en el cine de Wenders. El caso más evidente es el inicio del filme, un *travelling* sinuoso por el interior de una casa acompañado por el desafiante "Heroes" de David Bowie, que posee más significado por el impacto de la música y la letra de la canción que por el movimiento en sí mismo. Petit usa con similar intención cortes de Ian Dury, Lene Lovich o el "Satisfaction" stoniano pasado por el filtro cibernético de Devo, coloca como interludios ambientales extractos de Kraftwerk y Robert Fripp o readecúa un clásico de Eddie Cochran, "Three Steps To Heaven", para que sea Sting, presente en el filme como empleado de una gasolinera, quien lo interprete.

Es en el último período de su trayectoria, compuesta por las dos películas "angelicales", **Cielo sobre Berlín** *(Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987) y **¡Tan lejos, tan cerca!** (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993), y por ese desconcertante relato entre la filosofía del viaje, el mestizaje de culturas y la fascinación por la tecnología que es **Hasta el fin del mundo** (*Bis ans Ende der Welt/Jusqu'au bout du monde/ Until the End of the World*, 1991), donde Wenders ha expresado de manera más directa la intención de asociar sus relatos, incluso su puesta en escena, con las imágenes sensoriales que aún puede seguir proponiendo el rock, sin dejar de lado por ello una cierta necesidad comercial a la hora de elegir a los músicos que deben participar en sus películas.

La banda sonora de **Cielo sobre Berlín** está firmada por Jürgen Knieper, habitual colaborador de Wenders y pianista en algunos trabajos de Ute Lemper. Pero, superpuestas a la música incidental, son las canciones elegidas por Wenders las que en muchos momentos delimitan los contrastes afectivos y culturales por los que se mueve la historia. Dos piezas de Nick Cave and the Bad Seeds, "The Carny" y "From Here to Eternity", y una de Crime and the City Solution, "Six Bells Machine", le sirven a la perfección a Wenders para unir el mundo sensualizador y angustioso de los ángeles, un mundo sobre el que flota la sombra de Rilke, con la realidad cotidiana y nocturna del Berlín de esa época. Nick Cave, un australiano irreducto que había lan-

zado con el grupo Birthday Party algunos de los fogonazos más escabrosos de la época posterior al punk, y Crime and the City Solution, banda formada por varios miembros de The Bad Seeds, representaban lo mejor de la escena berlinesa del momento. Wenders filma dos de sus actuaciones con estilo conciso y sobrio, casi ascético, mientras el ángel Bruno Ganz observa la nueva realidad que le ha tocado vivir lejos de las alturas. Laurie Anderson, con "Angel Fragments", y Laurent Petitgand, con "Zirkusmusik", contribuyen en dos fragmentos de situación ambiental a la creación de un peculiar universo sonoro que se repite, quizás con alguna que otra concesión, en la segunda entrega de las angustias angelicales. Todos los citados, menos Knieper, repiten en **¡Tan lejos, tan cerca!** Petitgand compone los interludios instrumentales; Laurie Anderson incide en sus personales atmósferas con dos temas; Cave asume una vez más el protagonismo absoluto con la canción que define al ángel Cassiel, "Cassiel's Song", y con la arrastrada melodía que da título al filme en inglés, "Faraway, so Close!"; y Simon Bonney, cantante de Crime and the City Solution, dobla a Cave en las funciones de *crooner* de los noventa con la espléndida "Travellin' On". También suenan piezas de House Of Love, Jane Siberry, Herbert Grönemeyer -aislada concesión al pop alemán-, Lou Reed -que se interpreta a sí mismo en un guiño cómplice de Wenders hacia uno de los pilares del rock: Reed aparece en la habitación de un hotel, antes de su concierto, pergeñando con la guitarra una versión de su clásico "Berlin", con la letra remozada debido a los cambios experimentados por la ciudad tras la caída del muro- y, por supuesto, de U2, una de las bandas actuales preferidas de Wenders.

Su relación se remonta a 1990, cuando Bono y compañía le pidieron que realizara el vídeo-clip de "Night and Day", su contribución en el disco de homenaje a Cole Porter "Red, Hot and Blue". Cada músico participante en el proyecto podía elegir al director de su correspondiente vídeo: k.d. Lang escogió a Percy Adlon, Annie Lennox a Derek Jarman, Neneh Cherry a Jean-Baptiste Mondino; U2 confiaron en Wenders y, a pesar de la discreción del producto resultante, rodado parcialmente en el apartamento berlinés del cineasta, se inició una estrecha colaboración que proseguiría en **Hasta el fin del mundo** y **¡Tan lejos, tan cerca!**

¡Tan lejos, tan cerca!
(In weiter Ferne, so nah!, 1970)

La banda sonora de **Hasta el fin del mundo** tiene un lado práctico -buena parte de los grupos participantes poseen innegable gancho comercial y el correspondiente disco tuvo considerable aceptación- y un lado teórico. Más allá de la adecuación de las canciones a las imágenes, no siempre tan original como pretendía Wenders, creo lícito ver en la elección de los diversos grupos una especie de condensación de lo que es el rock en la actualidad, o al menos lo que al director le interesa del rock en estos momentos. El criterio de selección es amplio, atractivo y coherente: Robbie Robertson y Peter Gabriel -cuyos temas no fueron editados en el correspondiente disco-, Lou Reed, Patti Smith y Fred Smith, T-Bone Burnett, Talking Heads, Julee Cruise, Neneh Cherry, Nick Cave, Crime and the City Solution, Elvis Costello, Can, Jane Siberry, k.d. Lang, U2, Daniel Lanois, R.E.M. y Depeche Mode. La idea era sencilla: grupos y solistas más o menos representativos en 1990 componiendo canciones que pudieran seguir teniendo valor e incidencia en el año 2000. Algunas piezas están metidas con calzador, caso de la canción de Reed, la por otra parte excelente "What's Good", alargada innecesariamente en la secuencia de la pelea, pero la mayoría cumplen su función. Destacan de nuevo los fijos de Wenders, Nick Cave con la hermosa y concéntrica "(I'll Love You) Till the End of the World" y Crime and the City Solution con esa especie de homenaje a Leonard Cohen que es "The Adversary", aunque no le van a la zaga esa nostálgica revisión de un clásico de Elvis Presley, "Summer Kisses, Winter Tears", que canta Julee Cruise con arreglos de Angelo Badalamenti y David Lynch, o

Summer in the City. Dedicated to The Kinks (1970)

la aportación de Can, que se reunían ocasionalmente tras una larga temporada de separación. La presencia del grupo alemán puede verse como otro guiño al pasado, como también lo es que Elvis Costello haga, siguiendo la sugerencia de Wenders, una versión del tema de los Kinks "Days". Dos décadas separan **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** de **Hasta el fin del mundo**. El rock quizá no ha evolucionado mucho en ese lapso temporal, pero Wenders, fiel a sus raíces y a la música con la que creció, ha sabido seguirle la pista a través de su propia escritura fílmica, algo que de manera mucho más aislada sólo han conseguido expresar en el cine contemporáneo Dennis Hopper y Jonathan Demme.

NOTAS

1. "Aproximación a Wim Wenders", en *Dirigido por...*, número 60, enero de 1979.

2. *Wim Wenders*, Ediciones JC, Madrid, 1981.

3. Este artículo apareció en la revista *Filmkritik*, mayo de 1970, y fue traducido al castellano en *Contracampo*, número 21, abril-mayo de 1981. Wenders escribe en él: *"La música americana nos devuelve, cada vez más, el sentido que sus películas han perdido: de la solidificación de la música blues, rock y country surgió algo que no es para ser experimentado sólo a través del oído, sino también para ser visto, en imágenes, en el espacio y en el tiempo. Esta música es, ante todo, la música del Oeste americano, de esa conquista de la que trataban las películas de John Ford y de esa segunda conquista de la que trata esta música, que se ha desarrollado, con más fuerza que en la europeista costa Este, entre Nashville y la costa Oeste de los Estados Unidos".*

4. Can fue a principios de los setenta uno de los grupos de rock más activos en materia cinematográfica. Además de los citados filmes de Wenders y Fuller, compusieron las bandas sonoras de **Bottom** (1970), de Thomas Schamoni, **Cream** (1970), de Leonidas Capitanos, **Mädchen mit Gewalt** (1970), de Roger Fritz, **Deep End** (1970), de Jerzy Skolimowski y **Deadlock** (1971), de Roland Kick. Irmin Schmidt, teclista del grupo, ha desarrollado una actividad constante como músico cinematográfico, trabajando asiduamente con Hark Bohm, Alexander von Eschwege y Reinhard Hauff; a él se debe la columna sonora de **El cuchillo en la cabeza** (*Messer in Kopf*, Reinhard Hauff, 1978). Todos estos trabajos se encuentran compilados en el álbum "Can Soundtracks" y en los cinco volúmenes de la serie "Filmmusik" de Schmidt.

5. Wenders le dijo a Cooder: *"Aquí está la película, sólo oigo en ella un instrumento, una guitarra que me gustaría escuchar tocada por ti durante la película"* ("Babelia", suplemento de *El País*, 21 de diciembre de 1991). Cooder se labró un nombre como músico de sesión -con Crazy Horse, Captain Beefheart, Randy Newman o Rolling Stones- hasta que, cansado de que sus discos en solitario no se vendieran, empezó a trabajar para el cine: **La frontera** (*The Border*, 1982), de Tony Richardson, **Forajidos de leyenda** (*The Long Riders*, 1980), **Cruce de caminos** (*Crossroads*, 1986) y **Gerónimo** (*Geronimo, an American Legend*, 1993), las tres de Walter Hill, son algunas de sus bandas sonoras de acento fronterizo.

París, Texas (Paris, Texas, 1984)

El viaje por el límite

Exterior-Interior del espacio construido

Jorge Gorostiza

Wim Wenders recordaba en una entrevista sus primeras relaciones con la Arquitectura. De niño vivía en un pequeño apartamento y su padre compraba revistas de arquitectura porque tenía la idea de construirse algún día una casa: *"Recuerdo muy bien a Mies van der Rohe por sus increíbles casas, muy bajas, con grandes techos planos y grandes ventanas, todo en cinemascope. Las casas que yo dibujaba eran así también, nunca de dos pisos, cosa que detestaba, con grandes ventanas y espacios y un patio interior. Era mi sueño"* (1).

La existencia de un límite, de un borde, implica una construcción. Ese límite separa dos espacios que, en el caso con mayor intervención humana, pueden ser el exterior y el interior de una construcción.

Mies van der Rohe, con sus grandes ventanales enteramente acristalados, intentaba eliminar el límite entre el interior y el exterior. Wenders en sus películas traspasa ese límite o transita por él.

Pero antes de saber cómo lo hace, hay que conocer la forma que tiene de describir el espacio. Wenders, como todos los creadores que pueden suscitar algún interés, ha introducido una nueva forma de mirar, un nuevo modo de narrar la realidad que le rodea.

Formas de mirar

Normalmente los directores intentan sumergir al público en la historia que están contando para que se olviden de su posición real ante la pantalla. Wenders, por el contrario, recuerda al espectador que está "mirando desde fuera" lo que sucede; ese distanciamiento lo logra con movimientos de cámara que, aunque parezca una contradicción, son planos subjetivos.

En **El amigo americano** (*Der amerikanische Freund/L'Ami américain*, 1977) Jonathan es mostrado en un plano general durmiendo en una butaca del aeropuerto Charles de Gaulle; la cámara se acerca con un movimiento hacia adelante hasta que se para; por un lateral aparece Minot y por detrás del asiento despierta a Jonathan. El siguiente plano es

otro movimiento hacia adelante que se acerca al coche donde espera Rodolphe; el contraplano muestra a Jonathan y Minot subiéndose en el coche. En ambos casos se ha seguido el punto de vista de Minot, pero no lo hemos sabido hasta que, en el segundo caso, se ha visto el contraplano, y en el primero, la cámara se ha parado, continuando el personaje hasta que aparece en el encuadre (2).

En **Cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987) hay un movimiento rápido por el centro del puente Langenscheidt, llegando hasta un hombre herido; en el siguiente plano la cámara se sitúa detrás del personaje y de Damiel, moviéndose levemente de izquierda a derecha tres veces; el último plano de la secuencia es otro movimiento, pero esta vez hacia detrás, por la acera del puente precedediendo a Damiel, hasta que se llega a la mitad del puente y la cámara encuadra en un picado un tren que pasa por debajo. El primer plano es en realidad la visión de Damiel, que acude en ayuda del herido; los otros planos han tenido un punto de vista externo, sirviendo para mostrar perfectamente un espacio urbano. El ángel atraviesa un puente que se convierte en el símbolo de la unión entre dos márgenes. El ángel cruza el límite en dos sentidos.

Wenders rompe la identificación que podría producirse gracias al uso de planos subjetivos, cuando muestra su artificio.

En otros casos los movimientos de la cámara sirven para que el espectador descubra un determinado espacio al mismo tiempo que los personajes. En **Hasta el fin del mundo** (*Bis ans Ende der Welt/Jusqu'au bout du monde/Until the End of the World*, 1991) la cámara asciende, acompañando a Claire y Trevor que suben por una colina, descubriendo una pequeña laguna que estaba fuera de campo en el inicio del movimiento. En **El amigo americano** se encuadra en un picado a Jonathan después de haber cometido su primer asesinato. Cuando la cámara baja, el espectador y Jonathan están en medio del desolado barrio de La Défense. Estos descensos y ascensiones pueden también servirle para enfatizar un determinado momento; en **Hasta el fin del mundo** el encuentro entre Trevor y su madre se acentúa con un complejo movimiento: la cámara comienza descendiendo hasta encuadrarla, le acompaña y sube para mostrar un camión que llega por la carretera, vuelve a descender para encuadrar a Trevor y en un movimiento lateral le sigue hasta el encuentro con su madre. El descenso puede servir además para mostrar el punto de vista de los ángeles en **Cielo sobre Berlín** y **¡Tan lejos, tan cerca!** (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993). En esta última, Cassiel, en otra caída, atraviesa el límite entre lo espiritual y lo corporal convirtiéndose en humano al principio y recorriendo el camino inverso al final.

Estos ejemplos son una muestra de esos lentos movimientos deslizantes en los que la cámara casi "resbala" por los ambientes. Un método usado por Wenders para mostrar el espacio arquitectónico eligiendo un punto de vista móvil.

El tránsito por el límite

Sin embargo, si algo caracteriza la mirada de Wenders sobre el espacio construido es su gusto por los límites, por traspasarlos o por transitar por ellos, ese fluir entre dos espacios, uno exterior al otro, que en algunos casos llegan a fundirse.

Las dos secuencias más complejas y cruciales para el desarrollo de **París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984) son las que suceden en las cabinas entre Travis y Jane (3). En ambos casos hay dos espacios separados por un cristal, uno de ellos, oscuro y vacío, donde está Travis, y otro en el que está Jane, iluminado y amueblado imitando una dependencia convencional. El límite entre los dos espacios es un cristal-espejo (4) que está pensado para permitir la visión sólo en un sentido: desde el vacío al artificio. En la primera secuencia la protagonista está en una falsa habitación de hotel decorada en tonos rojizos; en esta aproximación inicial entre los personajes Jane es mostrada en planos frontales desde el punto de vista de Travis o desde detrás viéndose a sí misma reflejada. Travis es el único que traspasa el límite, produciéndose la comunicación en un sólo sentido. En la segunda secuencia el escenario ha cambiado; Jane está en una cocina simulada, Travis se vuelve de espaldas y le cuenta su propia historia casi toda en *off*, mientras se muestra la reacción de ella; cuando él se vuelve, ella está pegada al cristal, intentando hacer desaparecer el límite entre ellos; Travis apaga la luz para que ella pueda verlo y Jane se niega dándole la espalda. La separación no es sólo física, el cristal-espejo se convierte en un símbolo de una comunicación definitivamente rota.

Aumentando la escala del lí-

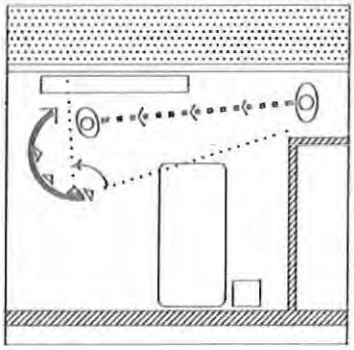


Figura 1
París, Texas
(Paris, Texas, 1984)

mite, Wenders espía las viviendas de sus protagonistas y desde el exterior entra en el interior por las aberturas de la fachada, con un procedimiento que ya fue usado por Welles al inicio de **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, 1941): la cámara empieza mostrando la fachada, se acerca hasta encuadrar una ventana, el plano se interrumpe y en el contraplano ya se está dentro de la casa, encuadrando la misma ventana en un movimiento lento hacia atrás. Esta secuencia, empleada ya en **El amigo americano** para acercarse a la vivienda de Jonathan, se usa al principio de **Cielo sobre Berlín** nuevamente como un plano subjetivo en el que los ángeles penetran en las viviendas.

Otras veces la relación interior-exterior no se establece gracias a movimientos de cámara, sino por medio de la planificación y el propio espacio usado. La última secuencia de **París, Texas**, otro encuentro entre una madre y su hijo, se produce en otra habitación de hotel con la presencia del padre fuera de campo. Comienza con Travis encuadrado desde detrás mientras mira hacia arriba. En el contraplano la cámara está dentro de una habitación con una pared enteramente acristalada por la que se ve la ciudad y donde se intuye la presencia de Travis. Jane entra y la cámara le sigue en una panorámica, mientras se oye al niño jugando; cuando se encuentran y se abrazan, la cámara gira y desciende con ellos al arrodillarse. En el siguiente plano se encuadra a Travis en un picado frontal mirando hacia la habitación; la cámara vuelve a la posición inicial viéndose pasar el coche en el que Travis abandona la ciudad (fig. 1). La alternancia entre el exterior y el interior le sirve a Wenders para remarcar la presencia del padre.

Volviendo a aumentar la escala del límite, éste puede encontrarse también dentro de la propia ciudad. La fractura más importante que se le ha producido alguna vez a una capital ha sido el Muro de Berlín; por ello en **Cielo sobre Berlín** se convierte en uno de los puntos clave del deambular de los ángeles por el espacio urbano. El Muro sirve como marco para una secuencia en la que Cassiel y Damiel, partiendo del agua, ascienden hasta un puente, donde la cámara les sigue en movimientos laterales mientras revisan la historia de la humanidad, hasta desvanecerse en el Muro (fig. 2). Muro, un falso Muro-Límite construido por Wenders para poderlo atravesar, que también es el lugar elegido para la conversión de Damiel en humano. Los ángeles hablan encuadrados en un plano general, situados entre el Muro y una torre de vigilancia. Repentinamente la cámara hace un rápido *travelling* lateral para encuadrar a unos soldados al otro lado de la torre que se sobresaltan, quizás por el ruido de Damiel al caer. Otro *travelling* lateral, en sentido contrario, sirve para encuadrar a Cassiel con su compañero en los brazos. Los soldados no pueden oír nada, Damiel flota sustentado por Cassiel.

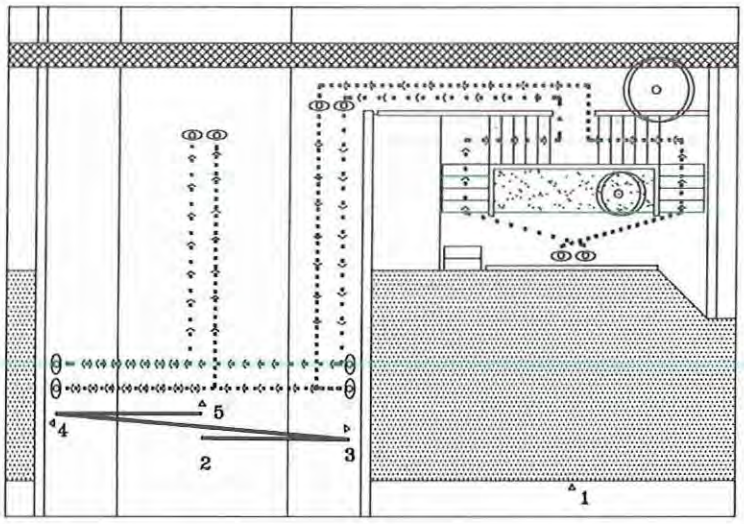


Figura 2
Cielo sobre Berlín
(Der Himmel über Berlin/ Les Ailes du désir, 1987)

El límite puede también existir fuera de la ciudad separando lo urbano de lo rural. El arrabal, el suburbio, se convierten en espacios de tránsito entre lo artificial y lo natural. En las ciudades, según Wenders, *"no existe posibilidad alguna de ver, de repente, el horizonte que se extiende sobre una zona vacía, cubierta de matorrales y de hierbajos"*; esta visión sólo es posible en su periferia, en unos lugares de los que *"no se puede describir su función. De hecho no tienen función alguna, y eso es lo que los hace tan agradables"* (5). El protagonista de **París, Texas**, en su recorrido (fig. 3), va atravesando estos espacios intermedios, "tierras de nadie" que sobre todo abundan en los territorios a medio colonizar de Estados Unidos. El límite puede ser también político, como la frontera que recorren los protagonistas de **En el cur-**

so del tiempo (*Im Lauf der Zeit*, 1975), o geográfico, pudiendo significar incluso la barrera entre la opresión y la libertad, como la playa que en **La letra escarlata** (*Der scharlachrote Buchstabe*, 1972) separa a Salem del mar y que se convierte en su único punto de salida.

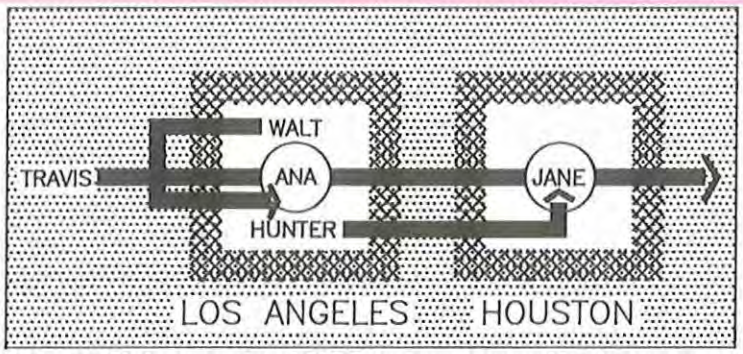


Figura 3
París, Texas *(Paris, Texas, 1984)*

Si por última vez se vuelve a aumentar la escala del límite, la frontera final es la que nos separa de lo superior, del espacio exterior y en el otro sentido de nuestro propio interior. Ese límite es el que recorre Claire Devers en **Hasta el fin del mundo**, en una metáfora de la propia trayectoria de Wenders, pasando por las principales ciudades de nuestro planeta hasta encontrarse a sí misma en el centro de Australia, el último continente. En este caso es más importante el espacio que se muestra, que cómo se muestra.

La ciudad del futuro, del final de siglo, tiene muchos elementos de la actual, aunque a veces hayan sufrido una transformación y otras veces se hayan degradado. Desde los *palazzos* venecianos hasta la arquitectura decimonónica de San Francisco, Claire va pasando por un centro comercial destrozado y un albergue tradicional en el sur de Francia; un París, al que se entra por La Defénse viéndose el Arco y el rascacielos cilíndrico de Nouvel hoy aún en construcción, un apartamento en hormigón visto y una vuelta al Arco, siempre en La Défense (6); un hotel en Berlín que sobrepasa una Puerta de Brandenburgo casi oculta por los edificios, pero donde se mantienen las casas tradicionales; una Lisboa que afortunadamente no ha cambiado demasiado; otro hotel en Moscú en el que la masa de gente no permite ver el edificio; un tercer hotel, esta vez en Pekín, similar al de Berlín, con ese diseño impersonal y frío de los lugares de paso; un cuarto y último hotel en Tokio, laberinto introducido en una caja regular, recorrida por unos pasillos, por la que se accede a otro laberinto, una sala donde se juega al *pachinko*; una casa tradicional japonesa en la montaña y, después del San Francisco ya citado, el centro de Australia, donde la Arquitectura ha desaparecido para dejar paso a la naturaleza, unas cabañas casi primitivas y una cueva-laboratorio donde se accede al interior de la mente. *"Es imposible encontrar a un hombre perdido en el laberinto de su propia mente"*, dice uno de los protagonistas.

Después de entrar dentro de uno mismo sólo puede quedar el espacio exterior; Claire Devers acaba en una nave donde no existe el arriba y el abajo, donde ha desaparecido la gravedad, donde ya no puede haber Arquitectura tal y como la conocemos hoy.

La relación más importante de Wenders con el espacio arquitectónico no sólo se refiere a lo que muestra en este tránsito por el límite, sino a la forma como nos ha enseñado a mirarlo. El arquitecto Jean Nouvel expresó (7) su deuda con el director: *"La mirada de Wenders es la distancia distendida. Su mundo estético es el mío, y eso me parece normal y simple. A menudo, cuando quiero calificar un lugar por una sensación a compartir, sé que somos algunos miles los que ya la hemos sentido en la oscuridad y en la pasividad"*.

NOTAS

1. Entrevista con Olivier Boissière y Dominique Lyon en *Architecture: récits, figures, fictions*, París: Cahiers du CCI, 1986, página 108.

2. Algo que Wenders ya había hecho en **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge/The State of Things/O Estado das Coisas*, 1982), donde la cámara se acerca lentamente a la fachada con arcos mudéjares de la casa de Gordon, y cuando se para, Fritz la adelanta.

3. Unas cabinas a las que se accede desde un pasillo cerrado por una pared donde está dibujado un *trompe l'oeil* que simula ser un jardín. Otro espacio en el límite entre lo exterior y lo interior.

4. El límite puede ser también horizontal y otro cristal, como en la biblioteca de **El hombre de Chinatown** (*Hammett*, 1982), donde en un contrapicado se ve a la gente transitar entre las estanterías.

5. "La Ciudad. Conversación entre Wim Wenders y Hans Kollhoff". *Quaderns*, número 177, abril-junio 1988, página 52.

6. Para la relación amor-odio con el barrio de La Défense ver "El viaje a La Défense" en *Cuando desear todavía era útil*, escrito por Peter Handke en 1974.

7. Jean Nouvel: "La mirada del cine". *Arquitectura Viva*, número 7, septiembre 1989, página 9.

París, Texas
(Paris, Texas, 1984)

Tan lejos como los ángeles

Wenders y las mujeres

Jordi Costa

"Las diez películas que he hecho hasta ahora son una preparación para contar historias sobre hombres y mujeres. Son sólo un prólogo, los primeros pasos para ser capaz de hablar acerca de las relaciones humanas. Me pareció fácil empezar con relaciones masculinas, especialmente en los 70. Pero sólo era una suerte de ensayo para mí, y espero, después de unas pocas películas más, dar este paso adelante y empezar a contar historias sobre hombres y mujeres. Pero no quiero narrarlas del modo acostumbrado: la tradición es tan falsa, tan horrible y vilmente falsa, especialmente con respecto a lo que concierne a las mujeres. Es muy raro para las mujeres aparecer bien retratadas en el cine. Muy pocos directores lo han intentado. Antonioni es uno de ellos. Yo no quiero estar siempre contando historias de hombres". Wim Wenders efectuaba esta declaración, acompañada de un explícito propósito de enmienda, en septiembre de 1982, en el curso del coloquio "Ladri di Cinema" que tuvo lugar en Roma tras una proyección de **Tokyo Monogatari** (Yasujiro Ozu, 1953) presentada y comentada por el director de **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Städten*, 1973). Hoy, doce años y seis películas después, resulta evidente que el director alemán ha intentado romper la óptica estrictamente viril de sus películas, pero no está tan claro que lo que podríamos llamar "el elemento femenino" haya entrado en su filmografía de manera armónica. El primer filme que Wenders sirvió a las pantallas después de sus autocríticas palabras fue **París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984), un trabajo en el que la notable capacidad del escritor Sam Shepard para captar los movimientos del alma humana permitió al director alemán construir una de las escenas dramáticamente más elaboradas de su carrera: ese sobrecogedor diálogo en la gélida cabina del *peep-show* en el que, cosa inaudita en el cine de Wenders, la interlocutora femenina de un protagonista situado en la desembocadura misma de su deriva existencial parece tener tanta entidad dramática como éste.

Con todo, **París, Texas** fue en buena medida un espejismo: a partir de ese momento, la mujer

cobra presencia en el cine de Wenders, pero no alma. La entrada en escena de la musa Solveig Dommartin -nunca antes el director había contado con la figura de la musa en su universo creativo: las repetidas colaboraciones con Lisa Kreuzer en su anterior filmografía están, claramente, en otra órbita- introduce en el *corpus* cinematográfico de Wenders un cambio sustancial: la mujer se convierte, si no en punto de vista, en centro o resorte de la acción, y el poder de fascinación de la mirada wendersiana pierde enteros a pasmosa velocidad. Doce años después de ese propósito de enmienda es, pues, momento de preguntarse si, realmente, Wenders ha ofrecido una alternativa más o menos válida a esa tradición tan *"horrible y vilmente falsa"* en torno a la representación de la mujer en el medio cinematográfico. ¿Han logrado ser importantes las mujeres en la filmografía de Wenders? ¿Ha valido la pena que el director de **En el curso del tiempo** (*Im Lauf der Zeit*, 1975) se pusiese manos a la obra para reparar una omisión demasiado evidente?

Antes de **París, Texas**, las mujeres aparecen en el cine de Wenders principalmente en cuanto meras espectadoras, no siempre comprensivas, de la deriva existencial del protagonista del filme, erigido a la vez en punto de vista de la sucesión de escenas que articulan la acción. En la primeriza **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** (1970), las amigas de ese protagonista en perpetua fuga son meras -e intercambiables- estaciones de paso en su escapada hacia Amsterdam: en defensa de Wenders cabe puntualizar que ni siquiera el personaje masculino parece de excesiva importancia en este primer largometraje, elaborado como ejercicio finalmente tedioso sobre el tiempo cinematográfico, la continuidad narrativa y esa manera de mirar *"antes de que sea demasiado tarde"* que acabaría por convertirse en principio rector de la poética wendersiana. Pero, pese a ese carácter de experimento teórico en el que el elemento humano desempeña un papel secundario, **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** preludia las apagadas, prosaicas y adventicias figuras femeninas de la primera mitad de la filmografía de Wenders: mujeres que se cruzan en la caída libre de unos personajes masculinos a los que, quizá inconscientemente, Wenders otorga el derecho exclusivo de padecer el *mal de vivre* que justifica sus viajes físicos -e interiores- hacia ninguna parte. Las mujeres de Wenders nunca parecen compartir esas agitaciones anímicas que sacuden a sus héroes, siempre empeñados en acorazar su desazón con una impenetrabilidad que, con frecuencia, genera airadas respuestas en la (imposible) interlocutora femenina. En **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** (1971), esa impenetrabilidad del personaje central resulta especialmente desasosegante incluso para el espectador, al que no se dará ninguna explicación acerca de esa ruptura del orden del mundo -del mundo interior del protagonista Josef Bloch-, que se hace evidente con el arbitrario asesinato de la taquillera. Fiel transcripción a imágenes de la novela homónima de Peter Handke, el filme de Wenders vuelve a parecer, como **Summer in the City. Dedicated to The Kinks**, otro ejercicio géli-

Alicia en las ciudades *(Alice in den Städten, 1973)*

Falsche Bewegung (1975)

do, aunque no deshumanizado: pese al empeño, compartido por Handke y Wenders, de no ir más allá de los actos, de la superficie, bajo la vacía mirada de Bloch late una lava que se intuye macerada en las entrañas de un volcán demasiado humano. Y Bloch, por supuesto, se convierte en centro y punto de vista del relato, revelándose las sucesivas presencias femeninas que se cruzan en su camino -la taquillera (víctima), la posadera Hertha Gabler (testigo más bien perplejo de los movimientos de Bloch), la camarera (¿una ventana a la redención?)- como simples superficies sobre las que, en puntuales momentos de la acción, se reflejan las ígneas turbulencias anímicas que mueven al protagonista.

La siguiente película de Wim Wenders, **La letra escarlata** (*Der scharlachrote Buchstabe*, 1973), basada en la novela de Nathaniel Hawthorne y centrada en un personaje femenino -la adúltera estigmatizada por esa letra acusadora que la margina de la comunidad-, revela un elocuente desapego del director hacia lo narrado: es cierto que la producción atravesó un sinnúmero de problemas que hicieron barajar a Wenders la posibilidad de abandonar el rodaje, pero tampoco es casual que la película más despojada del menor atisbo de brillantez en su filmografía sea la que centra su foco en un retrato femenino, que deviene tan mortecino como la atmósfera de esta co-producción errática que se diría rodada en el limbo.

Ante la joven Mignon (una debutante Nastassja Kinski) y la actriz Thérèse Farmer (Hanna Schygulla), Rüdiger Vogler -en tanto que émulo del Wilhelm Meister goethiano- vivirá su "falso movimiento" hacia la comprensión del mundo en **Falsche Bewegung** (1975), sin que ninguno de los dos contactos -o, mejor, desencuentros- con el universo femenino parezca hacer excesiva mella en su, finalmente, frustrada experiencia de conocimiento. Wenders parte de nuevo de un texto de Handke y otra vez deja más o menos claro que nadie ha llamado a las mujeres a sumarse al reino de la desdicha espiritual: Thérèse Farmer pasa, así, de un claro estado de fascinación por ese enigmático Wilhelm Meister contemporáneo a estallidos de irritación por su impenetrabilidad. De modo igualmente airado actuará la esposa (Lisa Kreuzer) de Jonathan (Bruno Ganz) ante el secretismo de éste en **El amigo americano** (*Der amerikanische Freund/L'Ami américain*, 1977): la extraña y azarosa amistad *on the edge* entre Ripley (Dennis Hopper) y Jonathan, junto a la inmersión de éste en aguas turbias, proporcionan abundantes cargas de electricidad a un filme modélico, en el que, no obstante, a la mujer le toca el ingrato papel de convertirse en representante de la normalidad, en mero punto de comparación funcional para que la "irregularidad" de la experiencia de Jonathan en el mundo del crimen cobre la necesaria resonancia.

Dos son las películas previas a **París, Texas** que muestran a la mujer como algo más que una presencia decorativa o un ojo entre acusador y desconcerta-

La letra escarla (Der scharlach Buchstabe, 197.

do: se trata de **Alicia en las ciudades** y **En el curso del tiempo**. En la primera, otro héroe errante recibe un certero rapapolvo por parte de una antigua novia antes de iniciar ese viaje con niña que perturbará visiblemente su radical solipsismo de hombre-*Polaroid*. Ella le reprocha haber perdido la vista y el oído, y le acusa de buscar en las relaciones humanas únicamente a espectadores para su vacío. Tras ese chaparrón verbal resistido con wendersiano estoicismo, el protagonista (de nuevo Rüdiger Vogler) se ve embarcado en un largo viaje en compañía de una niña confiada a su suerte por una madre sumida en la confusión sentimental. Sin cargar en ningún momento las tintas en lo emotivo ni abandonar las lacónicas señas de identidad de su obra cinematográfica, Wenders consigue mostrar al espectador cómo ese observador -visiblemente alarmado por la banalidad americana y pasivamente entristecido ante la incapacidad de las *Polaroids* para retener la belleza del mundo- acaba por recuperar su "vista" y su "oído" en compañía de esa niña abandonada. La mujer, si bien mujer en miniatura, se convierte en compañera de un viaje que por fin llega a alguna parte: viaje que comenzó con un diagnóstico certero de esos inefables vacíos que atesoran los héroes de Wenders, efectuado precisamente por otra mujer, la ex-novia indignada. **En el curso del tiempo**, por otra parte, parece muy consciente de la omisión que efectúa de la figura femenina al centrar su dilatadísimo metraje en el viaje -de nuevo, físico e interior- realizado por dos hombres unidos por el azar, inteligente puesta al día de esas amistades viriles de tan firme tradición en el cine clásico americano admirado por Wenders. *"Esta película es la historia de dos hombres"*, escribía Wenders en 1976, *"pero no toma una aproximación al tema al estilo Hollywood. Las películas americanas sobre hombres -en especial las más recientes- son ejercicios en eliminación: las verdaderas relaciones entre hombres y mujeres, o entre ellos mismos, son desplazadas por la historia, la acción y la necesidad de entretener. Dejan de lado lo esencial: por qué los hombres prefieren estar juntos, por qué se largan en compañía de otros hombres, por qué no se largan con mujeres o, si lo hacen, por qué lo consideran sólo un pasatiempo. Mi película trata precisamente sobre eso: dos hombres marchándose juntos, cada uno de ellos prefiriendo la compañía del otro a la de una mujer. El espectador contempla las limitaciones de cada uno de ellos, su inseguridad emocional; los ve ayudándose mutuamente y ocultando sus defectos. Pero con el paso del tiempo a ellos ya no les preocupan esos defectos, y cuando ya se conocen lo suficiente el uno al otro empiezan a discutirlos. Como consecuencia de ello, se separan. Se separan porque, en el curso de su viaje a través de Alemania, se han acercado demasiado el uno al otro. Esta es una historia que no suele contarse en películas sobre hombres. La historia de la ausencia de mujeres, que es al mismo tiempo la historia del anhelo por su presencia".*

En el curso del tiempo (Im Lauf der Zeit, 1975)

Todas las calladas tensiones y desvelos que produce ese anhelo de compañía femenina a lo largo del larguísimo viaje no llega a verbalizarse, a formularse más allá de la metonimia cargada de significado, hasta muy avanzado el metraje del filme. Los dos protagonistas pasan la noche en unos barracones abandonados que habían acogido, en su día, a varias dotaciones del ejército americano: por primera vez en la común trayectoria, el abrigo de la noche propicia las confidencias y el tema de las complicadas relaciones entre los dos sexos no tarda en surgir. Según confiesa el propio Wenders en el texto "Le Souffle de l'Ange", recogido en su libro *The Logic of Images* (Faber & Faber, 1991), tardó dos días en escribir el guión de la compleja escena, que no duda en definir como la más dura de escribir que ha afrontado en toda su carrera: de las palabras de estos dos viajeros silenciosos que, por primera vez, sueltan sus lenguas y abren sus almas emana una visión tremendamente

pesimista de esas relaciones entre hombres y mujeres, para siempre destinadas al desencuentro y a la incomunicación. En el mejor de los casos, Wenders contempla las relaciones sentimentales como una suerte de soledad en compañía.

No mucho más feliz es la visión que sobre el tema proporciona **París, Texas**: el filme se centra en el doloroso vía crucis existencial de un individuo, Travis (Harry Dean Stanton), que, tras una relación culminada en desastre, es localizado sin habla y sin identidad en el *no man's land* donde le concibieron sus padres. La mujer (Nastassja Kinski) es pues, en este caso, el punto de partida explícito de la caída del protagonista. Más adelante, la mujer será el destino del viaje iniciado por Travis, quien, después de recuperar el amor de su hijo -en el curso de algunas escenas que remiten a **Alicia en las ciudades**-, intentará cerrar el círculo de esos años oscuros -de abandono, deriva y disolución de la identidad-. Lo especialmente poderoso de **París, Texas** es que, pese a la óptica masculina del relato, la escena del *peep-show* -famosa con sobrado merecimiento- parece revelar que tanto Travis como su esposa han recorrido distancias espirituales parejas durante esos años de alejamiento. La Kinski interpreta a una mujer de carne y hueso, con una vida más allá de esa sórdida cabina, con un pasado que ha adensado sus rasgos: Wenders mira por primera vez de frente a una mujer y ve a algo más que a un instrumento útil para usar y tirar en una historia de desvelos masculinos.

Antes de **París, Texas** cierta vocación metalingüística del cine de Wenders había terminado por aflorar y articularse como discurso cinematográfico de fundamental importancia: la muerte de una determinada concepción del cine -la pureza de los clásicos- y la moralidad de la mirada en una época marcada por la sobresaturación de estímulos parecían haber robado el espacio a esos héroes existenciales de los que Travis se mostraría maduro y digno heredero. Este paréntesis metalingüístico aportó a la obra de Wenders filmes tan idiosincráticos como **Relámpago sobre agua** (*Lightning over Water*, 1980) -que no abordaba tanto la agonía de Nicholas Ray, sino los pacatos remordimientos de un ombliguista Wenders preocupado ante la perspectiva de convertirse en ojo carroñero-, **Chambre 666** (1982) -estimulante película-encuesta-, **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge/The State of Things/O Estado das Coisas*, 1982) -valiente punto y aparte durante el calvario de la producción de **El hombre de Chinatown** (*Hammett*, 1982), obra en la que no habitaban personajes, sino arquetipos unidimensionales- y **Tokyo-Ga** (*Tokyo-Ga,* 1984), la búsqueda de la sosegada mirada de Ozu en el apocalipsis del signo representado por el Japón moderno. Con **Cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987), la orientación metalingüística del cine de Wenders y su dimensión existencial parecen encontrarse en territorio común. Wenders volvía a Handke y utilizaba un radical cambio de óptica: después de contemplar al hombre a ras de suelo, el cineasta impostaba la mirada del ángel, contemplándolo desde arriba, desde una omnisciencia vigilante y benévola capaz de vestir, merced al soberbio texto de Handke, de mesurada poesía los más minúsculos movimientos cotidianos. **Cielo sobre Berlín** marca, por otra parte, la entrada de la Musa por la puerta grande: una Solveig Dommartin que, progresivamente, parecerá narcotizar la mirada de Wenders, que la tratará como objeto de fascinación de su cámara sin lograr en ningún momento transmitir semejante sensación de embeleso al espectador. En **Cielo sobre Berlín**, la Dommartin es la aérea -pero humana- trapecista que motivará la humanización del ángel Cassiel. Y punto: su personaje no existe más allá de eso, de su funcionalidad como excusa para la sustancial transformación de su protagonista, aunque no por ello la película, que avanza fluida por los cauces de una controlada abstracción, parece resentirse. Peor será cuando la actriz, amén de capturar la mirada enamorada del cineasta, se empeñe en guiar su pluma, sustituyendo a un insustituible Handke.

En **Hasta el fin del mundo** (*Bis ans Ende der Welt/Jusqu'au bout du monde/ Until the End of the World*, 1991), Wenders parece sumar todos los temas de su obra anterior en el seno de una fallida película total que parte de otra violenta ruptura en la óptica humana -y masculina- del grueso de su filmografía. La mujer deviene protagonista por pura ocupación cuantitativa de metraje fílmico, pero no logra convertirse en sujeto de la acción: el sujeto sigue siendo un típico héroe wendersiano (William Hurt), a la caza desesperada de imágenes en una carrera contra reloj hacia la ceguera y una probable catástrofe mundial, a quien la protagonista (Solveig Dommartin) sigue a lo largo y ancho del planeta guiada por una fascinación que, en determinados momentos, no parece trascender la simple y llana apetencia de un contundente revolcón. Al otorgar la voz en *off* a otro personaje masculino,

Cielo sobre Berlín
(Der Himmel über Berlin/ Les Ailes du désir, 1987)

el marido abandonado (Sam Neill), Wenders, quizá inconscientemente, no hace sino subrayar la condición accesoria de esa protagonista, perdida en una dialéctica entre letra e imagen que enfrenta a dos contendientes masculinos, el escritor y el cazador de recuerdos filmados. De hecho, en lo que respecta al tratamiento de la figura femenina, Wenders parece no haber recorrido demasiado trecho desde sus orígenes: reaparece aquí la mujer picada por la curiosidad ante los extraños caminos de un hombre que se diría poseedor de una vida interior indudablemente más rica que la suya. *"Cuando le conté la historia de la película a un amigo, me dijo: 'Ah, ya veo. Siempre has estado contado la historia de Odiseo recorriendo el mundo sin lograr llegar nunca a casa. Ahora cuentas la historia de Penélope mientras le está siguiendo'. El personaje principal es una mujer, que está siguiendo a un hombre del que se ha enamorado y que parece estar huyendo de ella"*, escribía Wenders en "Le Souffle de l'Ange". En el resultado final, no obstante, y quizá debido a la estólida presencia de la actriz, el personaje no sólo está exento de cualquier eco mítico, sino también del menor interés como personaje, del más ínfimo atisbo de alma.

En su último largometraje hasta la fecha, **¡Tan lejos, tan cerca!** (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993), vuelve a adoptar la mirada del ángel, pero sin contar con la voz de Handke, logrando una sonora sinfonía de la confusión atravesada por una ingenuidad *New Age*. Nastassja Kinski, la única actriz que ha construido un personaje femenino poderoso bajo la dirección del cineasta, reaparece en el filme como decorativa mujer-ángel: al final de **Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten/Carnet de notes sur vêtements et villes** (1989), su documental sobre el diseñador de moda japonés Yamamoto, Wenders también mostraba a las ayudantes del creador como un coro de ángeles de la guarda. Solveig Dommartin retoma su papel de trapecista que ha anclado al ángel Cassiel a la Tierra, convirtiéndolo en lo que podríamos llamar un bendito: sin querer, Wenders se pone él solito la soga al cuello. El efecto Dommartin también le ha convertido en un bendito: alguien que, a fuerza de subrayar su vocación de trascendencia, ha caído de bruces en este filme en un rotundo prosaísmo; alguien que, tras varios intentos frustrados de situar a la mujer en el centro de su objetivo, ha acabado perdiendo de vista incluso al ser humano a secas, sin sexo ni adjetivos. Y la vertiente autorreflexiva de su cine también rebaja la altura alcanzada en anteriores iluminaciones de envergadura para zambullirse en un pasmoso catequismo Nueva Era: su preocupación por la mirada moral, su empeño en huir del Ojo Malo -que antes podía interpretarse como la mirada perversa, pero también la mirada vacía, la mirada banal- pierde altura porque el cineasta desvela la identidad de su verdadero archienemigo, dejando boquiabiertos a buena parte de sus seguidores. En **¡Tan lejos, tan cerca!**, el Mal es una pornografía situada al mismo nivel de iniquidad que el tráfico de armas.

París, Texas
(Paris, Texas, 1984)

De viajes y nómadas

José Antonio Hurtado

WIM WENDERS

En el curso del tiempo (*Im Lauf Der Zeit*, 1976), **Alicia en las ciudades** (*Alice in den Städten*, 1973), **Falsche Bewegung** (1975), **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** (1970), **El estado de las cosas** (*Der Stand der Dinge/The State of Things/O Estado das Coisas*, 1982), **Hasta el fin del mundo** (*Bis ans Ende der Welt/Jusqu'au bout du monde/ Until the End of the World*, 1991)... Todos estos títulos en la obra de Wenders remiten explícitamente o sugieren el principio de movimiento, las ideas de desplazamiento y trayecto, pero también la de lugar, en concreto esos lugares, paisajes esenciales de la modernidad, de la contemporaneidad que son las ciudades.

Personajes en el camino, carreteras surcadas por automóviles, fantasmas errantes a la búsqueda de una identidad, miradas penetrando en una geografía a veces cambiante, las mismas ideas que galvanizan, estructuran y atraviesan el universo fílmico de Wenders. Imágenes adheridas a su cine, que se repiten obsesivamente de filme en filme, incluso cuando aparecen en negativo o se evoca su ausencia (la primera parte de **El estado de las cosas** es una reflexión sobre el no-movimiento, sobre la detención como muerte). Del desplazamiento físico, de los trayectos interiores, del viaje como un modo de existencia, de la necesidad del cambio, nos habla el cine de Wim Wenders; también de la distancia entre dos ciudades, o sea, del camino (1), de los itinerarios marcados sobre la faz del tiempo, de los paisajes soñados y los falsos movimientos.

De todo ello, de los aspectos y temas que constituyen una parte nuclear -el andamiaje sobre el que se construye su discurso- del cine del director alemán, vamos a tratar en el presente artículo. Pero antes de abordarlos, quisiera puntualizar, de manera breve, algunas cuestiones previas: No es de extrañar que la (casi) totalidad de los filmes de Wenders tengan estos puntos de referencia aludidos, si nos atenemos al periplo cinematográfico del propio Wenders que, si se me permite la metáfora, es un verdadero viaje a través del espacio y el tiempo (Wenders es un cineasta viajero: ha rodado en Japón, EE.UU., Alemania, Portugal, España, Australia, Francia, etc.) (2).

Pero también es un viaje simbólico a lo largo de la historia del cine: los primitivos, Ozu, la *Nouvelle Vague*, Fritz Lang, John Ford, Anthony Mann, Ni-

cholas Ray. Sus películas se pueden entender, en cierta manera, como trayectos que recorren algunos de los paisajes y regiones -genéricas- del cine clásico americano: cine negro, melodrama y sobre todo el *western*. Sin embargo, no vamos a considerar aquí su, llamémosle, biografía viajera, que está estrechamente ligada a su carrera cinematográfica, ni pretendemos rastrear tampoco las huellas de esos jalones de la historia del cine (apenas alguna mención puntual) que están presentes, de una manera u otra, en su obra. No es el propósito de estas notas.

Por otra parte, el viaje, el movimiento, aún considerándoles elementos esenciales que articulan desde su misma raíz el cine wendersiano, están, a su vez, imbricados y vinculados a cuestiones tan importantes como su discurso sobre la soledad, la incomunicación y la muerte; su reflexión sobre la mirada y su manera de aproximarse -y conocer- la realidad; o su relación con ese objeto de contradicción permanente que es Norteamérica. Por último, aunque toda, o al menos la mayor parte de la filmografía de Wim Wenders es susceptible de ser analizada desde la perspectiva elegida, detendré mi atención, por su particular pertinencia y evidente significación, en tres filmes que podemos designar como *road movies*: **Alicia en las ciudades, En el curso del tiempo** y **París, Texas** (*Paris, Texas*, 1984), lo cual no es óbice para que nos refiramos, cuando sea necesario u oportuno, a otros filmes en donde también se pueden encontrar los temas apuntados.

Wenders, en un texto suyo, hace un juego de palabras entre movimiento (*motion*), imágenes en movimiento (*motion pictures*) y emoción (*emotion*). *"Siempre me ha gustado la estrecha relación entre movimiento (*motion*) y emoción (*emotion*). De vez en cuando me da por pensar que en mis filmes la emoción nace del movimiento"* (3). Otro artículo de Wenders se titula "Emotion Pictures" y da nombre al libro de textos wendersianos donde está incluido. *Emotion pictures*, que podría traducirse por "imágenes de emoción", vincula las imágenes en movimiento y las emociones que éstas vehiculan. En su cine el movimiento adquiere, la mayor parte de las veces, la forma de viaje o trayecto. En una entrevista, Wim Wenders afirma que el viaje es la estructura narrativa que más conviene al cine. Y el viaje es esencialmente, y al margen de otras consideraciones, movimiento.

Por tanto, hablar de movimiento, de viaje para referirse al cine de Wenders, es corroborar una evidencia, es señalar la existencia de unas constantes incuestionables que atraviesan todo su cine. Lo que resulta más complejo y difícil es dilucidar su sentido, su función, que, de entrada, no son unívocos y, más aún, si pensamos en el carácter más bien dialéctico, más bien paradójico de su discurso, y tenemos en cuenta, por otra parte, los lógicos e inevitables vaivenes a los que, por el paso del tiempo, han estado sometidas su obra y trayectoria cinematográfica, como lo demuestran **Cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin/Les Ailes du désir*, 1987) o **¡Tan lejos, tan cerca!** (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993), que suponen una vuelta al hogar, no sé si provisional, del cineasta nómada.

Ya en algunos cortometrajes se manifiesta el motivo del viaje, aunque sea de una manera extraña, fragmentaria y vaciada de sentido -**Silver City Revisited** (1969) y **Alabama: 2000 Light Years** (1969)-; y, posteriormente, adquiere una más precisa y motivada dimensión narrativa en algunos de sus primeros largometrajes -**Summer in the City. Dedicated to The Kinks** (1970), **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** (1971)-; pero, sobre todo, encuentra su más completa autonomía en tanto que eje articulador del relato en los tres filmes que van a ser objeto prioritario de nuestro interés, además de en **Falsche Bewegung**. En estos filmes el viaje contamina todos los niveles del dis-

Summer in the City. Dedicated to The Kinks (1970)

curso (estructura narrativa, concepción dramática del espacio, manifestación existencial de los personajes). En palabras de Filippo d'Angelo, y refiriéndose a lo que él llama la trilogía de la *Strada* (**Alicia en las ciudades**, **En el curso del tiempo**, **Falsche Bewegung**), *"el viaje, entendido como desplazamiento, como recorrido de un itinerario, supera el carácter episódico (ligado a la evolución de la trama) para devenir en condición permanente de la diégesis, de la estructura narrativa, del filme entendido como totalidad, que modela y destaca el universo de los protagonistas"* (4). Esta opinión es perfectamente aplicable dentro de su filmografía posterior al menos a **París, Texas** y **Hasta el fin del mundo**, relato itinerante a través del mundo, de los cinco continentes. Una *road movie* que desemboca en un viaje final, definitivo, hacia el universo onírico de la mente. No es coincidencia que, salvando alguna que otra excepción, los mejores filmes de Wenders -y ahí reside una de las razones de mi elección- se estructuren narrativamente en torno a un itinerario, puede que fragmentario -con sus altos en el camino-, pero siempre iniciático, que debe ser transitado por sus personajes protagonistas, en torno a un viaje que se despliega en el transcurso del tiempo siguiendo las leyes de la necesidad y el azar.

En concreto, **Alicia en las ciudades**, primer filme de los tres mencionados, se convierte, por mor de su estructura fílmica, de su construcción narrativa, cronológicamente lineal (es decir, siguiendo el orden cronológico de la acción), en una plácida metáfora: **Alicia en las ciudades** es, si se me permite la comparación, la vida, la vida como trayecto, como posibilidad siempre permanente, siempre impredecible, de cambio. La historia de **Alicia en las ciudades** se desarrolla mediante un constante desplazamiento físico -a través y sobre la realidad- que implica lógicamente un discurrir en el tiempo: nos encontramos con un viaje, yo diría que con la expresión más depurada del viaje. Podríamos concluir que la historia, al igual que sucede en **En el curso del tiempo**, es antes que nada el propio viaje, el trayecto mismo de los personajes. En **Alicia en las ciudades**, el trayecto o itinerario -y esto también es aplicable a **En el curso del tiempo**- no es sostén de ninguna historia a narrar, sino que se configura como la historia que a Wenders le interesa desplegar en imágenes. Su plan de trabajo en **En el curso del tiempo** es sintomático: *"Tenía una sola idea previa antes del rodaje: un viaje por Alemania"*. El guión se iba escribiendo sobre la marcha, en contacto con las vicisitudes, paisajes, situaciones y lugares que se presentaban en el transcurso del viaje. También algo parecido ocurre en **Alicia en las ciudades**: la improvisación como método se privilegia, según el propio cineasta, en la segunda parte del filme, cuando Alicia y Philip, sus dos protagonistas, ya están en Alemania. Nos podríamos arriesgar a decir que son dos filmes que, más que sobre viajes, son viajes.

En relación a ambos, **París, Texas**, su definitivo ajuste de cuentas con América, es una *road movie* con una mayor rigidez estructural en términos narrativos. Es un viaje desdoblado en dos trayectos con un largo fragmento final (pieza en dos actos para dos personajes con interludio), que se desarrolla casi totalmente en un *peep-show* y que a su vez supone un viaje en clave melodramática al pasado. **París, Texas**, a su manera, juega con materiales de partida más clásicos: se nos relata, por así decirlo, una historia (con ciertos matices es básicamente la de los otros dos filmes citados) con una mayor densidad dramática y narrativa, eso sí, desde una indiscutible mirada manierista que impone sus distancias, y en donde *el western*, en tanto que se configura como relato itinerante, es un referente fílmico que cobra una pausible y significativa presencia en un sentido simbólico.

Falsche Bewegung (1975)

Alicia en las ciudades (Alice in den Städten, 1973)

En definitiva, Wenders, al escoger esta fórmula narrativa del viaje, bucea en aguas que le son conocidas. Según Juan Miguel Company, *"el paradigma del viaje como trasunto de una experiencia suministradora de conocimiento está en la base de un género clásico en la literatura alemana: el* Entwicklungesman*, la novela de aprendizaje (...), y también constituye el armazón narrativo esencial de las* road movies*, las películas de carretera USA"* (5). Los relatos itinerantes de Wenders filtran el ¿género?, actualización y/o versión moderna del *western,* a través de la novela de formación goethiana (incluso Wenders, con guión de su amigo el escritor Peter Handke, ha llevado a cabo una peculiar recreación en **Falsche Bewegung** de su Wilhelm Meister).

A partir de estos referentes literarios y cinematográficos, reelaborados bajo el particular prisma del cineasta teutón, éste ha conseguido una precisa identificación, una perfecta homologación entre los avatares del desplazamiento y los sentimientos y emociones que provoca en los personajes.

Siguiendo con la argumentación de Juan Miguel Company, *"el hecho de que estructure los filmes a la manera del viaje romántico no quiere decir que adopte similar punto de vista al del autor romántico. Si el filme está concebido como un itinerario, en el tramo final los personajes descubrirán la inanidad del mismo"* (6). En mi opinión, este planteamiento sobre la inutilidad o inanidad del trayecto recorrido por los personajes de Wenders es adecuado sólo si lo aplicamos a ciertos filmes, como por ejemplo **Summer in the City. Dedicated to The Kinks, Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** o **Falsche Bewegung**, aunque discrepo de Juan Miguel Company en la medida en que lo utiliza también para reflexionar sobre **En el curso del tiempo**.

Summer in the City. Dedicated to The Kinks se reduce a una sucesión de pequeños movimientos fugitivos, a una serie de huidas de ciudad en ciudad (Munich, Berlín, Amsterdam), que nos descubren paisajes urbanos donde reina la muerte, y nos muestran autopistas y carreteras nevadas que transmiten una sensación de frío y desolación.

En **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter**, el protagonista, en un momento de detención en su errabundeo, mata a la taquillera de un cine y huye hacia la frontera yugoslava, donde concluye -que no resuelve- su absurda fuga. (En palabras de Wenders su primer fragmento de verdadera *road movie* se produce en este filme, cuando él y su operador Robby Müller filman viajando desde Viena a la frontera).

En **Falsche Bewegung**, al final del relato, el personaje principal, Wilhelm Meister, cuando ha constatado que su viaje no conducía a ninguna parte, manifiesta: *"tenía la impresión*

de haber dejado que se me escapara algo, de continuar dejando que algo se me pasara por alto en cada movimiento".

Resumiendo, el viaje no posibilita la progresión moral ni conduce a ninguna parte, a no ser a una frontera que es límite físico infranqueable o a una ciudad que es siempre la misma, lugar de detención y por tanto de muerte, que es idéntica a la que se ha abandonado en la huida. El viaje es una fuga inútil, un trayecto que se torna errático y no aporta conocimiento alguno. Cuando se mira hacia atrás se contempla el camino andado como un itinerario vacío. Una *road movie* tan radical como **Carretera asfaltada en dos direcciones** (*Two-lane Blacktop*, 1970), de Monte Hellman, comparte este mismo espíritu nihilista.

Sin embargo, ¿se pueden leer desde esta perspectiva, se ajustan a un tipo de interpretación no romántico los tres filmes objeto de nuestra reflexión? Creo que no. Demos la palabra al propio Wenders: *"El viaje en el espacio es obviamente también un viaje hacia el interior. ¿A la búsqueda de qué? ¿Es ésta la cuestión de la identidad?. No únicamente, ya que ésta no se encuentra parándose en un punto. Diría que el viaje es una forma, un 'estado' de identidad (...). El viaje implica para mí incluso otra cosa, significa cambio, transformación"* (7). Si aceptamos que su discurso fílmico es consecuente con sus palabras, concluiremos que sus personajes encuentran la identidad en la transición, ésta se resuelve en el estar en movimiento. Lo declarado por Wenders entraría en contradicción con lo expuesto por Juan Miguel Company, válido para algunos filmes, y concordaría mejor con el discurso enunciado en nuestra trilogía. ¿Será que el discurso de Wenders oscila entre la inanidad del desplazamiento (**Falsche Bewegung**) y la necesidad del cambio sólo posible a través del viaje (**En el curso del tiempo, Alicia en las ciudades**)? Estamos de acuerdo con Filippo d'Angelo -si hacemos la operación de sustituir **Falsche Bewegung** por **París, Texas**- cuando afirma que en ***"Summer in the City. Dedicated to The Kinks*** *y en* ***Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*** *el propio vagabundeo, metáfora del desanclaje respecto a la realidad, se vuelve en la trilogía la transcripción espacial de los procesos de búsqueda de la propia identidad tras la que se mueven sus protagonistas (...), condición necesaria para encontrar el sentido de la existencia y transformar la relación con los hombres y las cosas del mundo"* (8). Abundando en esta idea, Paolo Bertetto señala que *"el viaje representa para Wenders la forma de respuesta potencialmente más productiva a las carencias existenciales"* (9).

Llegados a este punto, es el momento de hablar de esos

En el curso del tiempo *(Im Lauf der Zeit, 1976)*

París, Texas
(Paris, Texas, 1984)

nómadas urbanos -en ellos el viaje es una manera de nomadismo- que tienen por nombre Philip, Bruno, Robert y Travis.

Todos estos personajes son "sorprendidos" al inicio del relato en un momento de su *continuum* existencial: están de viaje, están desplazándose o, tal vez, simplemente vagabundeando. Por ejemplo, Bruno recorre la Alemania rural con su camión reparando los proyectores de los cines que, en peligro de extinción, se encuentran en los pequeños pueblos: es una profesión transhumante. Su hogar es la carretera y su existencia cotidiana es estar en el camino. No sabemos si su soledad es una elección para vivir libremente, sin ataduras, o supone una constante huida que le permite no comprometerse ni reflexionar sobre su identidad.

La situación inicial -extravío, descentramiento, vacío interior- en la que se encuentran muchos de los personajes de Wenders (Philip, Robert, Travis) proviene de su incapacidad para comunicarse con la realidad circundante, con el exterior (10). En un primer tramo del viaje, su incapacidad es trágica. Al comienzo de los respectivos filmes nos encontramos a Philip Winter, el periodista de **Alicia en las ciudades**, fotografiando el paisaje americano: con una *Polaroid* intenta -vano deseo- aprehender la inmensidad del mar; a Robert, el circunstancial compañero de viaje de Bruno, introduciéndose a toda velocidad con su Volkswagen en el río Elba en un intento -o pretendido intento- de suicidio, en lo que no es sino un grotesco gesto *kamikaze*; y contemplamos cómo *"en un estereotipado espacio del* western *vaga el fantasma de un hombre sediento"* (11): Travis. Ninguno de ellos tiene identidad (de los dos primeros no sabemos su nombre -que es lo mismo que no tenerlo- hasta su encuentro con Alicia y llegado un momento de la relación con Bruno, respectivamente; el tercero no tiene habla, sólo le habita el silencio).

El viajero trágico, en opinión de Eugenio Trías (12), no tiene origen ni identidad, desposeído de hogar y sin pasado (al menos conocido) no sabe de un itinerario a seguir, su viaje es absolutamente errático, no es terminal. Philip, Travis, Robert y tal vez Bruno son, eso sí, en un primer momento, viajeros trágicos. Su alma se nutre del desasosiego y apenas son dueños de un vacío interior (13). Esta especie de vagabundos, de personajes erráticos en un momento del camino (tras el encuentro con Alicia/el desvanecimiento en un fantasmagórico bar y la consiguiente aparición de su hermano/el encuentro con Bruno y su lento proceso de acercamiento mutuo) convertirán su trayecto, al menos en parte, en

un viaje dramático en busca de una identidad perdida en un tiempo "inmemorial" al que se le han borrado provisionalmente las fronteras (14). La pérdida, tal vez por miedo, les ha llevado a una extraviada huida; la búsqueda, tal vez vivida inconscientemente, sólo tiene respuesta en el camino. Philip regresa a Alemania, su país de origen, tras una inútil mirada sobre el paisaje americano. Travis intentará reconstruir su hogar, reunir de nuevo a su familia, teniendo como referencia simbólica la fotografía-fetiche de su parcela de París (Texas). Imagen de contornos míticos -Travis asocia ese lugar a su origen- que, al igual que la fotografía que Alicia guarda de la casa de su abuela, desprende un aura: el recuerdo como imagen borrosa de un espacio, de un tiempo, que empujan al movimiento. Robert y Bruno hacen sendos y puntuales viajes dentro de su itinerario para visitar y enfrentarse uno a su padre, y para regresar, el otro, a su antigua y ahora abandonada casa, lugar frondoso de su infancia -esta secuencia es una inequívoca cita del regreso al hogar de Robert Mitchum en **The Lusty Men** (1952), de su amigo Nicholas Ray-.

Es verdad que los personajes de Wenders (Travis supondría una relativa excepción al poseer, tras el encuentro con su hijo, un concreto y poderoso motivo que le impele al viaje) se mueven más bien a merced de los acontecimientos, que no pueden -o no quieren- controlar: en este sentido, Philip se ve obligado a recorrer Alemania con una niña, con la misión de encontrar la casa de su abuela; Robert se abandona al itinerario que le marca el trabajo nómada de Bruno. Toda excusa es buena para moverse.

El viaje, al margen del resorte, si lo hubiese, que lo pone en marcha, más allá de que exista o no voluntad explícita de viajar en pos de un objetivo o destino más o menos concreto, es una experiencia con una finalidad en sí misma, donde los personajes se reconocen: lo que cuenta, en definitiva, es el hecho de desplazarse, y con él la posibilidad de descubrirse en movimiento. Es oportuno aquí citar el inevitable poema de Kavafis, *Itaca*: los personajes de Wenders no van en busca de ninguna isla que no sea encontrarse a sí mismos. No obstante, el viaje, a pesar de que la identidad en último término se halla en el hecho de desplazarse, de moverse, no es siempre una garantía absoluta para que la búsqueda de Eldorado se corone con el éxito. El estéril camino de Philip por las carreteras de EE.UU. (subrayado por unos *travellings* laterales -desde un coche- que visualizan una imágen tópica y por tanto vacía de su geografía humana y física) es una prueba concluyente: el viaje es una condición necesaria, pero no suficiente, para el cambio interior que necesitan los personajes en su deseo de recobrar el tiempo, la memoria, el propio conocimiento de sí...

En lo que concierne a nuestra trilogía, al final del camino (15), con sus avatares, paradas, fugaces o episódicos encuentros y definitivos desencuentros, algo ha devenido como nuevo en la experiencia vital del viaje. Se ha cumplido lo que a Wenders, según sus propias palabras, le interesa sobre todo en el tema del viaje: una transformación potencial no tanto de los personajes entre sí como en el interior de cada uno de ellos. A esta transformación no son ajenos Alicia y Hunter, los dos pequeños compañeros que son el acicate para Philip y Travis, respectivamente; como tampoco lo es la progresiva amistad que ha nacido en el camino entre Bruno y Robert, y que finalmente les posibilita un cierto autoconocimiento.

Entendemos que es razonable pensar que el viaje, en lo que se refiere a **Alicia en las ciudades**, es de alguna manera infructuoso e inútil si nos atenemos al objetivo concreto de encontrar a la abuela de Alicia, pero será esa aventura particular la que permite empezar de nuevo, la que da una segunda oportunidad. Lo mismo sucede en **París, Texas**: puede que Travis no llegue nunca a París (Texas); sin embargo, en su búsqueda (siempre en perpetuo tránsito) ha fundado una nueva ciudad, ha sembrado la raíz de un nuevo hogar -a la manera de Edipo en Colonna-: "la muerte", la soledad, son las amargas huellas de su sacrificio (16). En último caso, si algo es posible en el viaje, por muchas fronteras que impongan límite al deseo de desplazarse, si algo se permite en su trayecto a través de América, de Alemania, de un paisaje mítico de una geografía contemporánea, es un proceso de conocimiento que recorra la distancia entre el vacío inicial y el reconocimiento de un espacio propio. La identidad, a la que no siempre se accede (de ello saben otros personajes de Wenders), está supeditada a que la incomunicación con el entorno se desvanezca en la carretera. Si en las imágenes inaugurales de **Alicia en las ciudades** Philip está sentado inmóvil, bloqueado ante el paisaje, en las últimas su situación ante el entorno ha cambiado, ya se comunica, puede acabar de contar su historia... Está en movimiento y el tren en el que viaja así lo delata. Travis, en las primeras

imágenes de **París, Texas**, transita por un paisaje desolado -un desierto que evoca los *westerns* de Ford- que acoge en su extravío la desencajada mirada de un ser errático al que asociamos a un deambular incierto. Al final ha cumplido su misión a sabiendas de que está excluido de aquéllo que ha (re)construido: un nuevo hogar, una nueva relación entre madre e hijo. Es consciente de que forma parte, inexorablemente, de la carretera. Así lo desvela una imagen en la que Travis está reencuadrado por una ventana, situada al fondo del plano, a través de la que se ve un paisaje de coches y autopistas, mientras le graba un mensaje a Hunter, en el que le comunica su decisión de marcharse.

Robert, tras una desbocada carrera por un "paisaje fordiano" que finaliza en el agua, emprende un trayecto junto a Bruno. Al final se separan, pero con la certeza de que ha surgido algo nuevo: Bruno romperá su *planning* de visitas y Robert cambiará su maleta por el cuaderno de un niño. Ahora son un poco más ellos mismos. En una nota final Robert le escribe a Bruno: *"Todo tiene que cambiar"*, y ello es posible porque Wenders AMA ver a sus personajes por los CAMINOS.

Falsche Bewegung (1975)

NOTAS

1. Antonio Weinrichter señala en su libro sobre Wim Wenders: *"La ciudad es la condición del camino, y el camino es la única alternativa a la ciudad. El paisaje moral de Wenders lo conforman caminos entre ciudades, ciudades entre caminos"* (Ediciones J.C., Madrid, 1981, página 50).

2. No es casualidad que una de las productoras de Wim Wenders lleve por nombre *Road Movie*.

3. Texto que, con el título de "Le storie esistono solo nelle storie", está recogido en una recopilación de escritos de Wim Wenders: *La idea de partenza: Scritti di cinema e musica*.

4. Filippo D'Angelo: *Wim Wenders*, Editorial La Nuova Italia, Firenze, 1983, página 52.

5. Juan Miguel Company: "Avatares del desplazamiento", en *Contracampo*, número 21, Madrid, mayo 1981, página 26.

6. Juan Miguel Company: op. cit., página 27.

7. Declaración de Wim Wenders recogida en una entrevista de Aldo Tassone, publicada en *Dirigido por...*, número 60.

8. Filippo D'Angelo: op. cit., página 53.

9. Paolo Bertetto: "Questo deserto é una fata morgana", en *La idea de partenza*, op. cit., página 27.

10. En el cine de Wenders se enuncia una paradoja: en esta época, caracterizada por la proliferación de medios de comunicación y el desarrollo de los medios de transporte -unos y otros aparecen de manera recurrente en sus películas-, se sufre cada vez más, sobre todo en el paisaje urbano, el fenómeno de la incomunicación.

11. Pilar Pedraza y J. López Gandía: "París, Texas" en *Reull*, número 10, Valencia, 1985, página 14.

12. Los conceptos de viaje dramático y viaje trágico son desarrollados por Eugenio Trías en *Drama e Identidad*, Editorial Ariel, Barcelona, 1974.

13. El vacío existencial, como tema nuclear, tiene en su primer largometraje una espléndida plasmación en la puesta en escena. La utilización sistemática del campo vacío, del fuera de campo, de largos *travellings*, desde la perspectiva de un coche, que muestran desnudas fachadas, remite metafóricamente al vacío interior del protagonista en su falso trayecto, que lo es también para los protagonistas de **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** o **Falsche Bewegung**.

14. Ese tiempo "inmemorial" se remonta a un pasado percibido como remoto e indefinido por el espectador; tal vez, en algún caso, la infancia: todos los personajes, incluido Bruno, en algún momento realizan un viaje, sea a través de vestigios espaciales, sea mediante la memoria, al pasado, a las raíces de un hogar olvidado en el tiempo.

15. Ese "al final del camino" se puede entender como "al final del relato", pues el viaje continúa tras la palabra FIN, como en el caso paradigmático de Travis.

16. Travis es el trasunto o pálido doble de esos héroes del *western* como Shane o el Ethan de **Centauros del desierto** (*The Searchers*, John Ford, 1956), jinetes solitarios y desarraigados condenados a vagar eternamente en el territorio fantasmal del mito. Desgraciadamente, no hay cabida en este texto para desarrollar la idea de que el *western* es una savia que alimenta el universo ficcional de **París, Texas**.

Wim Wenders. Rodaje de ***El estado de las cosas*** *(Der Stand der Dinge/ The State of Things/ O Estado das Coisas, 1982)*

Entrevista

Quim Casas / Sara Torres

La presente entrevista tuvo lugar en Berlín, en las oficinas de la productora de Wim Wenders, el día 31 de agosto de 1994.

Nosferatu: Podríamos empezar hablando un poco de su infancia y formación.

Wim Wenders: Pertenezco a una familia católica. Nací en Düsseldorf el 14 de agosto de 1945. Mi padre era cirujano y tengo un hermano cinco años y medio menor que yo. Vivimos en varias ciudades alemanas, ya que mi padre iba cambiando de categoría y trasladándose de hospital en hospital.

Nosferatu: ¿Era impactante o doloroso ese cambio constante de ciudades?

Wim Wenders: Un poco sí. En cada nuevo lugar debía hacer nuevas amistades. Eran escuelas públicas, algunas veces mixtas y otras sólo para chicos. La última escuela, donde hice el bachillerato, era un tanto especial. Recibí una educación de corte más clásico. Estaba en Oberhausen, donde había un festival de cortometrajes. Fue mi primer contacto más o menos serio con el mundo del cine. El Festival coincidía con una semana en la que teníamos vacaciones en la escuela, e iba con un amigo mío a ver todos esos filmes.

Nosferatu: Resulta bastante significativo que en la mayoría de sus películas haya constantes referencias a la literatura, no tan sólo en forma de citas, sino con la presencia constante de libros en el plano. ¿Cuál era su relación con la literatura?

Wim Wenders: En aquella época leía muchísimo. Antes de empezar en el colegio, a los siete años, ya sabía leer. Me había enseñado mi abuela. Leía como mínimo uno o dos libros por día, sobre todo de noche. Leí prácticamente todo lo que había en la biblioteca.

Nosferatu: ¿Sería correcto pensar que usted leía tanto porque su obsesión creativa era la escritura?

Wim Wenders: Mi primera obsesión fue devorar libros. Creo que todo el mundo ha vivido una época en la que ha descubierto su propia creatividad. Yo descubrí la mía a través de la literatura. A través de ella me di cuenta de que yo también podía crear algo. En la escuela pública, cuando nos mandaban hacer una redacción,

el resto de los niños hacía lo normal, una o dos páginas, y yo escribía dos o tres cuadernos enteros. Escribir me parecía formidable. Mi primer placer como creador fue inventar historias, mucho antes que la música, la pintura y, por supuesto, que el cine.

Nosferatu: ¿Leía sobre todo libros alemanes?

Wim Wenders: No, leía a muchos autores alemanes, pero ya entonces me interesaba preferentemente la literatura americana. Mi escritor preferido de niño era Mark Twain.

Nosferatu: En una de sus películas, **En el curso del tiempo**, usted pone en boca de uno de sus personajes que "los americanos nos han colonizado el subconsciente". ¿Se refiere sólo al cine, o también incluye la literatura, la música, otros medios expresivos?

Wim Wenders: Sí, ciertamente, no es sólo cuestión del cine. Está la literatura y, sobre todo, el cómic. Yo era un fanático del cómic. Coleccionaba todo el material de Disney, Mickey Mouse, Superman, todo lo que había. Mis amigos vendieron sus colecciones, pero yo las conservo. En la escuela intentaban que leyéramos los cómics alemanes, pero para mí no tenían interés alguno, solo leía los americanos. La influencia americana que me llega a través del cine y de la música es posterior a la del cómic y la literatura, a pesar de que tenía entonces una colección de películas de 8 mm. heredada de mi padre. No eran filmes enteros, sino montajes de escenas sueltas de Keaton, Mack Sennett, Laurel y Hardy, etc.

Nosferatu: ¿Qué relación tenía con Straub, Schlöndorff, Kluge o Fleischmann, directores que no son de su generación pero que en muchos textos se citan como integrantes de un mismo e hipotético movimiento?

Wim Wenders: No les conocía personalmente ni formaban parte de mi mundo, ya que entonces no pensaba para nada en dedicarme al cine. Había visto algunos de sus cortos en el festival de Oberhausen, que era de las pocas cosas atractivas que había en la ciudad. El cine aún estaba lejos. Antes realizé estudios de Medicina, Filosofía y Bellas Artes en París. En esta ciudad fue donde me di cuenta por vez primera de que el cine podía significar algo importante. Allí conocí a Peter Fleischmann, que ya había hecho **Escenas de caza en la Baja Baviera**. El me recomendó que no entrara en el IDHEC, la escuela de cine más importante que había en París. Un día, por azar, encontré en un café un periódico alemán y en él vi un anuncio sobre la Escuela de Cine de Munich. Me fuí allí e ingresé en el otoño de 1967.

"Mi primera obsesión fue devorar libros (...), antes que la música, la pintura y, por supuesto, que el cine"

Nosferatu: ¿Conoció entonces a Fassbinder y Herzog?

Wim Wenders: En la Escuela se presentaron dos mil solicitudes para sólo veinte plazas. Fassbinder fue uno de los no aceptados. Todavía se conserva la carta en la que le denegaban su entrada. Esto le jodió bastante. Se dedicó entonces a su pequeña compañía teatral en Munich. Sin embargo, cuando nosotros ya llevábamos tres años en la Escuela, él realizó su primer largometraje y esto nos dio mucha envidia. Nos veíamos asiduamente, ya que frecuentaba con su grupo el único bar animado que había en la ciudad. Herzog no estuvo en la Escuela; no es el tipo que te imaginas estudiando. También hizo su primera película cuando yo aún estaba en la Escuela. Empecé a relacionarme con él cuando creamos la Filmverlag der Autoren. En la Escuela también estaba Werner Schroeter. Coincidimos en la misma clase durante algunas semanas, pero lo suyo no era tampoco la vía académica y fue el primero en abandonar.

Nosferatu: Summer in the City. Dedicated to The Kinks es una película extraña en su trayectoria, especialmente por sus características de producción.

Wim Wenders: Era la idea de un cortometraje que se convirtió en largo por azar. Lo hicimos en una semana con el dinero de un corto. No sobrepasó el presupuesto. Teníamos una subvención del estado de 15.000 marcos, cantidad que otros cineastas subvencionados emplearon en la realización de un cortometraje. Hicimos los cálculos, rodamos con planos largos y en la sala de montaje obtuvimos una película de tres horas y media, aunque el guión no sobrepasaba las cuatro páginas. **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** está realizada en condiciones de estudiante, es como un experimento; por ello

La muchacha del turbante. Cuadro de Jan Vermeer (hacia 1660)

considero **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** mi primera película.

Nosferatu: ¿Cómo surgió la particular puesta en escena de sus primeras películas?

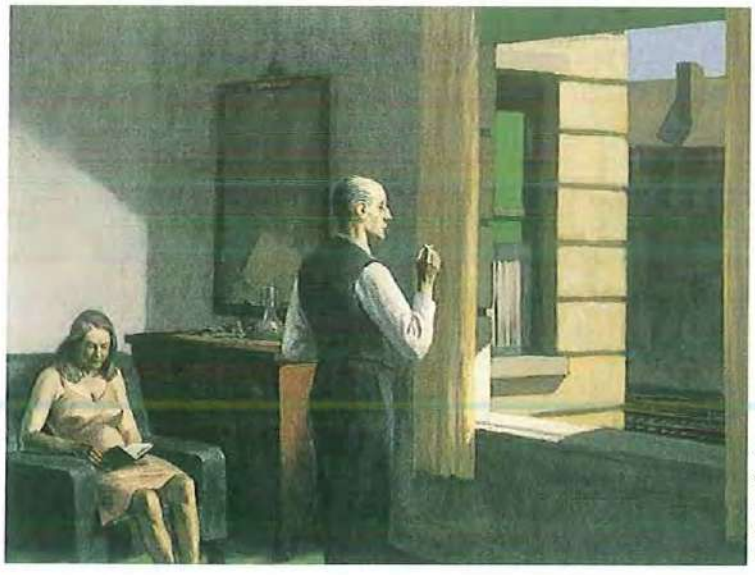
Wim Wenders: Esta forma de filmar respondía a una reflexión teórica, incluso a una postura estética, que diseñamos en la clase donde yo trabajaba. Estaba el cine norteamericano, la *Nouvelle Vague*, que ya había digerido el cine americano y al mismo tiempo lo que se llamaba *New American Cinema*, que era el cine de vanguardia. El estilo que defendíamos era una mezcla de todo esto, y en mi caso además estaba el rock y la pintura. En **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** tuve una cierta incapacidad de imponer la idea del montaje. Por eso la mayor parte de las escenas constan de un sólo plano. Planteábamos la puesta en escena, pero una vez se ponía en marcha la cámara yo jamás decía *"cut"*, porque tenía la sensación de que algo interesante iba a ocurrir una vez cortáramos. Así seguíamos filmando hasta que se terminaba la bobina. Los actores, si no se dice "corten", siempre encuentran algo que hacer, y a mí me parecía más atractivo lo que hacían fuera de mi control. No puede hablarse de estilo en el sentido estricto de la palabra, pero sí descubrimos otra verdad de la puesta en escena, un cierto estilo documental.

Nosferatu: ¿Le gusta la fase de montaje de un filme?

Wim Wenders: Sí, la adoro. He hecho todas mis películas con el mismo montador, Peter Przygodda, excepto **Summer in the City. Dedicated to The Kinks**, que la monté solo y obtuve una versión de tres horas y media. Peter trabajaba entonces como asistente de montaje. Me dijo que era demasiado larga. Cogió la película y le quitó una hora, aunque seguía siendo muy larga. Desde entonces trabajamos juntos. El montaje me parece la parte más agradable en la producción de una película.

Nosferatu: ¿Cuándo se da cuenta, como director, de que puede romper con el estilo que había desarrollado en la Escuela de Munich?

Wim Wenders: Creo que fue con **Alicia en las ciudades** cuando descubrí que podía hacer algo interesante en el cine. Ni con **Die Angst des Tor-**

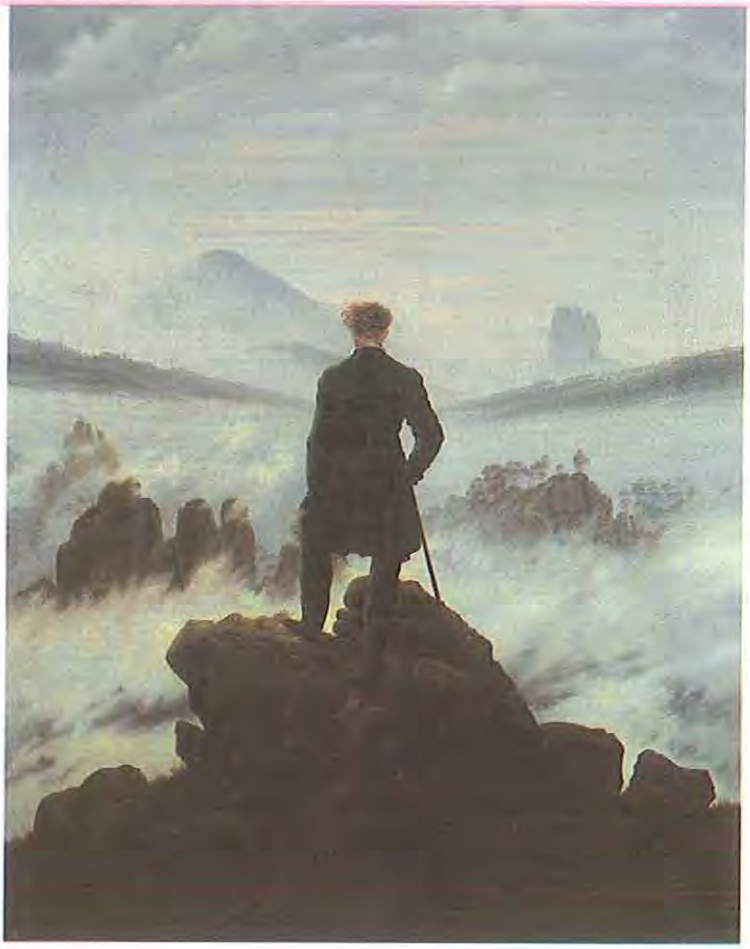


Hotel junto a la vía. Cuadro de Edward Hopper (1952)

manns beim Elfmeter ni con **La letra escarlata** había tenido esta sensación.

Nosferatu: Una de sus características principales es el gusto por el viaje. ¿Esta atracción, así como el concepto de viaje entendido como huida, puede tener relación con el constante movimiento de su familia?

Wim Wenders: Ya desde mi infancia resultaba más importante partir que trasladarse a algún sitio concreto. Aparte de los cambios de residencia familiar, yo empecé a viajar por mi cuenta a los catorce años. Recorrí Alemania en bicicleta, y a los diecisiete lo hice por Francia. A los dieciocho me compré un coche, un Dos Caballos, con el que atravesé toda Europa y llegué hasta Africa. Casi siempre viajaba solo. Lo interesante era partir, estar en otro sitio que no fuera mi país.



El viajero encima del mar de nubes. Cuadro de Caspar David Friedrich (hacia 1818)

Nosferatu: Sus estudios de Medicina guardan obvia relación con la profesión de su padre...

Wim Wenders: Sí.

Nosferatu: ...¿Y los de Filosofía?

Wim Wenders: En el colegio, exceptuando las clases de arte, la única cosa que me interesaba eran las clases de Filosofía.

Nosferatu: Suponemos que, inevitablemente, tuvo que estudiar a los filósofos alemanes, a Kant, Hegel, Heidegger...

Wim Wenders: No, no, estudié a Descartes y Sartre.

Nosferatu: Pero esto no es muy normal que ocurriera en una universidad alemana...

Wim Wenders: Yo estaba en Düsseldorf. Es una universidad muy pequeña y agradable. Sólo eramos veinte alumnos de Filosofía y podíamos elegir los autores que queríamos estudiar. En esta época tenía un estudio donde pintaba, sobre todo por la noche. Fue un período muy agradable. Pero no soy demasiado teórico ni tengo talante intelectual, por lo que decidí dejar la Filosofía. Intenté matricularme en Bellas Artes, pero no me admitieron.

Nosferatu: ¿De dónde surge su afición por la pintura?

Wim Wenders: En mi familia no había ninguna tradición artística, y ellos fueron los primeros en quedar sorprendidos. Empecé a pintar de muy pequeño, y cuando hice Medicina ya dedicaba más tiempo a la pintura que a los estudios. Visitaba constantemente los museos y mis pintores preferidos eran Van Gogh y Vermeer.

Nosferatu: Hay una escena de **Hasta el fin del mundo** que está inspirada en Vermeer, cuando Jeanne Moreau empieza a vislumbrar los colores que le transmite Solveig Dommartin a través de la máquina que ha inventado su marido.

Wim Wenders: Sí, está inspirada en uno de sus cuadros.

Nosferatu: Cita a Van Gogh y Vermeer como pintores preferidos, pero parece que también le ha influenciado mucho Caspar David Friedrich. El plano final de **Falsche Bewegung** es una reproducción de su cuadro *El viajero encima del mar de nubes*. ¿Son las dos únicas referencias explícitas a pintores?

Wim Wenders: Hay una tercera, en el corto **Arisha, the Bear and the Stone Ring**, que está rodado en el mismo sitio donde Friedrich pintó uno de

sus cuadros más famosos, *Los acantilados de la isla de Rügen*.

Nosferatu: ¿Y Edward Hopper?

Wim Wenders: Cuando hicimos **El amigo americano**, Robby Müller y yo revisamos muchos cuadros de Hopper para inspirarnos tanto en el tipo de encuadres como en el tratamiento de los colores.

Nosferatu: Nos gustaría hablar un poco de su relación con el rock. En el cortometraje **3 Amerikanische LP's** usted cita el disco de Van Morrison "Astral Weeks", "Green River" de Creedence Clearwater Revival y el primero de Harvey Mandel. Sin embargo, también aparece en el filme un disco de Quicksilver, y además Morrison es irlandés. ¿Por qué ese título?

Wim Wenders: El disco "Astral Weeks" es el primero que grabó en Estados Unidos y consideramos que expresaba muy bien lo que es el rock americano. Morrison dio justamente el salto de Irlanda a Estados Unidos para realizar este disco. Por eso lo incluimos. Queríamos hablar también del disco de Quicksilver, pero al final sólo comentamos los tres primeros. Peter Handke y yo habíamos escuchado esta música por separado, y cuando nos dimos cuenta de que coincidíamos en gustos decidimos hacer el filme. Para nosotros el álbum de Van Morrison era uno de los más importantes que se habían realizado en esa época.

Nosferatu: Suele tener una especial predilección por Nick Cave, Crime and the City Solution y U2. ¿Representan para usted una especie de prolongación de los grupos que le gustaban en los años sesenta?

Wim Wenders: Sí y no. Cada época tiene su forma de adaptarse a las nuevas circunstancias. Nick Cave representa para mí el espíritu de los primeros años ochenta, cuando se encontraba en Berlín. Nick y Simon Bonney (el cantante de Crime and the City Solution) eran una especie de héroes locales y a pesar de ser australianos expresaban muy bien el espíritu y el ambiente del Berlín de esos años. Ahora han cambiado mucho, Nick vive en Brasil, Simon en los Estados Unidos. De los grupos que citábamos en nuestro corto, pocos me interesan ahora. Los Creedence dejaron de existir y se han convertido en algo nostálgico, Mandel no ha hecho casi nada en los últimos años y sólo Morrison es el que cambia y se va adaptando a los tiempos.

"(...) nunca llegué a creer que el ser humano pudiera existir sin Dios"

Nosferatu: ¿Qué criterio utilizó para escoger los músicos que participan en la banda sonora de **Hasta el fin del mundo**?

Wim Wenders: Fue un criterio muy personal y simple. La película está hecha entre 1990 y 1991, pero la acción se sitúa diez años después. Escogí a grupos que me gustan ahora y que pienso que pueden seguir interesando en el 2000. Escribí a veinte grupos. Si la mitad me respondían ya me consideraba satisfecho, pero al final lo hicieron 16.

Nosferatu: ¿Fue Elvis Costello quien eligió hacer una versión de The Kinks?

Wim Wenders: Una de las cartas la escribí a Ray Davies. El estaba entonces trabajando en un documental en Nueva York, con un bajista de jazz. También estaba allí Elvis Costello y les pedí que hicieran una nueva versión del tema "Days", un poco futurista. Coincidió que era una de las canciones preferidas de Costello.

Nosferatu: Usted ha hecho un *videoclip* con U2, correspondiente a la canción que grabaron en el disco de homenaje a Cole Porter, "Red, Hot and Blue". ¿Cómo surgió la idea?

Wim Wenders: Fueron ellos quienes me pidieron que dirigiera el *clip*. Cada grupo podía escoger el realizador que creyera más conveniente. A los miembros de U2 les había gustado mucho **Cielo sobre Berlín**, por eso me eligieron. Nunca había hecho un *videoclip* y me pareció interesante la experiencia. Nos hicimos amigos y de aquí surgió la posterior colaboración en **Hasta el fin del mundo**.

Nosferatu: Tenemos la sensación de que la religión ha jugado un papel especial en su cine, y no sólamente en sus últimas películas, en las que se hace más evidente. Hay un claro elemento metafísico en toda su obra, una serie de inquietudes religiosas.

Wim Wenders: La formación católica de mi familia tuvo lógicos efectos en mí. Cuando tenía unos quince años consideré la posibilidad de dedicarme al sacerdocio. Era muy religioso, muy creyente. Después, hacia los veinte, ese aspecto se difuminó. Los estudios de Filosofía relegaron bastante mis preocupaciones de carácter religioso, ya que los filósofos que me interesaban eran ateos y existencialistas, aunque nun-

¡Tan lejos, tan cerca! (In weiter Ferne, so nah!, 1993)

ca llegué a creer que el ser humano pudiera existir sin Dios. En los años sesenta me hice psicoanalizar, supongo que intentando despejar mis dudas y buscando otras opciones. Después me volví radical de izquierdas, que no deja de ser incompatible con lo religioso, hasta que me interesé por las religiones del Este. A mi regreso de los Estados Unidos me di cuenta de que todas estas religiones, incluyendo el budismo, no daban respuestas a mis preguntas. He vuelto a la religiosidad que abandoné en mi juventud, aunque ahora soy protestante. En mi cine, esto se hace más evidente en **¡Tan lejos, tan cerca!** que en **Cielo sobre Berlín**.

Nosferatu: ¿Se considera un autor aquejado de eso que los franceses llaman *mal de vivre*?

Wim Wenders: Puede que sí, aunque a través del tiempo me he dado cuenta de que yo estuve más protegido que la mayoría de mis amigos. Es en **El estado de las cosas** donde creo que se ve más clara esa angustia de vivir, aunque la mayoría de mis películas son más optimistas que algunas de las realizadas por cineastas amigos.

Nosferatu: Su cine podría dividirse en dos etapas. La primera llegaría hasta **París, Texas** y **Tokyo-Ga**, la segunda se iniciaría con **Cielo sobre Berlín**.

Wim Wenders: Sí, aunque la película que evidencia un cambio drástico es **El estado de las cosas**. Después podríamos decir que hay una cierta etapa en la que se incuban los cambios definitivos, a la que pertenecen **París, Texas** y **Tokyo-Ga**.

Nosferatu: París, Texas supone un cambio importante en cuanto al papel de la mujer. En sus anteriores filmes, lo femenino estaba expresado a través de la presencia de niñas -en **Alicia en las ciudades, La letra escarlata**, el telefilme **Aus der Familie der Panzerechsen/Die Insel**- o incluso necesitábamos más de una secuencia para conocer la fisonomía de las mujeres, como ocurre en **Summer in the City. Dedicated to The Kinks, Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** y **Falsche Bewegung.** Sin embargo, en **París, Texas** presenta un carácter femenino más diáfano y rotundo.

Wim Wenders: No creo que hubiera osado hacer **París, Texas** con una actriz a la que no conociera. El hecho de haber trabajado con Nastassja Kinski cuando sólo tenía 13 años, en **Falsche Bewegung,** fue determinante. Ella tenía diez años más cuando realizamos **París, Texas**, habíamos envejecido de manera paralela. Nastassja se había convertido en una gran estrella, pero seguíamos conservando nuestra amistad y mutua confianza. Se unieron varios factores determinantes: la complicidad con la actriz, el argumento que había escrito Sam Shepard y mi propio deseo de hablar sobre esos temas, la sensación de que ya estaba capacitado para ello después del fracaso de **La letra escarlata**. No

se trata de un fracaso sólamente comercial, sino que fue un fracaso personal. Cuando hice **La letra escarlata** me di cuenta de que no podía hablar de un mundo, el de las mujeres, que no conocía. Esto me dejó completamente paralizado para cualquier otro intento de filme sobre el mundo femenino.

París, Texas supuso una gran liberación para mí. Toda la parte con Nastassja la rodamos durante una semana en Texas. No hay ninguna otra semana de rodaje en mi vida que sea tan importante y liberadora como ésta. La escena del reencuentro entre el niño y su madre fue la última que hicimos. Cuando la terminamos supe que, a partir de ese momento, todo lo que filmase en el futuro sería distinto. Podéis verlo desde una perspectiva psicoanalítica. Yo además lo vi desde un punto de vista fenomenológico y pensé que podría empezar a hablar de la relación hombre-mujer de una manera distinta a como lo había hecho hasta entonces.

Nosferatu: ¿Por qué Nastassja aparece teñida de rubio?

Wim Wenders: Los dos primeros días de rodaje apareció con el pelo negro. Rodamos dos escenas así y vi que la cosa no funcionaba, aunque no me atrevía a pedirle a Nastassja que se tiñera el pelo.

Nosferatu: ¿Por qué razón creía que no funcionaba?

Wim Wenders: No era la imagen que quería. Escribía el guión sobre la marcha con Sam, y notábamos que las ideas que expresábamos en el papel no coincidían con la apariencia de Nastassja. Empezamos el cambio rodando una escena con una peluca rubia, pero ella misma se dio cuenta de que no funcionaba. Entonces decidió teñirse de rubio.

Nosferatu: En un plano de **El estado de las cosas** aparece el libro que inspiró el filme **Centauros del desierto.** ¿No observa ciertos paralelismos entre la película de Ford y **París, Texas**?

Wim Wenders: Centauros del desierto es un *western* atípico, y es cierto que hay una inspiración del paisaje sin fin de esta película. La historia de **París, Texas** no existía en absoluto cuando me encontré con Sam Shepard. Teníamos ganas de escribir un guión juntos desde hacía tiempo. Ya en la época de **El hombre de Chinatown** quería que Sam escribiera el guión conmigo e interpretara a Dashiell Hammett, pero el estudio no le consideraba un personaje conocido y se negó rotundamente. Sam me dijo que era mejor que hiciera el filme sin él, ya que su presencia podía interrumpirlo definitivamente. Intentamos averiguar qué cosas teníamos en común a través de su teatro y mi cine. Además, él tenía también mucho interés en el *western* y yo no había rodado nunca en el Oeste. Un día surgió la idea de un hombre perdido en el desierto, sin memoria, en un estado casi catatónico. Encontramos en esta historia un punto común. Hablando sobre el tema llegamos a **Centauros del desierto**, un filme que formaba parte de la biografía de los dos. También llegamos a la conclusión de que el libro es mejor que la película. El personaje de John Wayne es mucho más fuerte, un racista y un hijo de puta. En el filme deviene finalmente entrañable.

"(Fuller y Ray) (...) representan un espíritu joven que no hemos visto en los clásicos"

Nosferatu: ¿Cuál fue el papel real en la confección del guión de L. M. Kit Carson, que es además el padre de Hunter Carson, el niño protagonista?

Wim Wenders: No tuvo ninguna influencia en la historia. Sam en aquella época estaba rodando una película con Jessica Lange, **Country**. Carson escribió conmigo los diálogos durante dos o tres semanas, centrándose en la parte que acontece en Los Angeles.

Nosferatu: ¿Tiene algún significado en especial el color rojo, tan presente en **París, Texas**?

Wim Wenders: Robby Müller y yo hicimos un estudio de la dramatización de los colores en **El amigo americano** y en **París, Texas.** En ambos filmes los colores tienen un sentido más simbólico y existe una cierta línea de rojos. Creo que en **París, Texas** representa el deseo encendido de Travis por encontrar a la mujer.

Nosferatu: ¿Y por qué el color rosa del jersey que lleva Nastassja en la escena de la confesión, ya que en pintura siempre se ha considerado un color frío?

Wim Wenders: Iba muy bien con sus cabellos y en el contexto del *peep-show*. Es un color agresivo y cortante. Es difícil imaginar la utilización de este color en una película, excepto quizás en una de Godard y en el contexto de la mía. El rosa es la perversión del rojo que define a Travis.

Alicia en las ciudades (Alice in den Städten, 1973)

Nosferatu: ¿Le parece correcta la apreciación de que, salvo excepciones puntuales, usted rueda en blanco y negro historias más personales -**Summer in the City. Dedicated to The Kinks, Alicia en las ciudades, En el curso del tiempo, El estado de las cosas, Cielo sobre Berlín**- y en color las que parten de materiales ajenos -**Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, Falsche Bewegung, La letra escarlata, El amigo americano, El hombre de Chinatown**-?

Wim Wenders: Es una constatación que hice posteriormente con Sam Shepard, los filmes que había escrito en solitario prefería hacerlos en blanco y negro, los otros en color.

Nosferatu: Siempre ha tenido una fuerte fascinación por el cine norteamericano, y ha colaborado con Nicholas Ray, Sam Fuller, Dennis Hopper, Francis Ford Coppola. Pero uno de los directores que cita preferentemente es Anthony Mann.

Wim Wenders: Fue el primero que pude estudiar enteramente, gracias a una retrospectiva que se hizo de él en la Cinemateca francesa. Me interesó especialmente por su concepto del montaje y el encuadre. Era el primer autor americano que descubría por mí mismo, mucho antes que a Ray, Ford o Hitchcock. En **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** creo que se nota la influencia de Mann, ya que utilicé un tipo de planificación y de montaje que podríamos considerar clásicos, aunque el *tempo* sea distinto del de Mann.

Nosferatu: Godard hizo interpretar un papel a Sam Fuller en **Pierrot el loco** y dedicó **Made in USA** a Ray y Fuller. Usted utilizó a los dos como actores en **El amigo americano**. Más recientemente, Mika Kaurismäki les dio un papel a usted y a Fuller en **Helsinki-Nápoles: todo en una noche**. Para muchos autores europeos, Fuller y Ray representan la independencia en Hollywood, y usted colaboró a una cierta mitificación de sus personalidades con **El amigo americano**.

Wim Wenders: Sobre todo representan un espíritu joven y una independencia que no hemos visto en los clásicos. Una libertad e independencia que representaban de alguna forma mi esperanza en el cine.

Nosferatu: ¿Cuál fue la colaboración de Fuller en **Alicia en las ciudades**?

Wim Wenders: No trabajó en el guión, pero me animó a hacer la película. Yo había renunciado al proyecto. Estaba en Estados Unidos y asistí casualmente a un pase privado en Nueva York de **Luna de papel**, de Peter Bogdanovich. Me di cuenta de que la historia era exactamente igual a lo que yo quería hacer. Consideré que era inútil realizar mi película. Le dije a Fuller que, si la hacía, todo el mundo pensaría que se trataba de un *remake* de **Luna de papel**. Conocí a Sam cuando vino a Alemania para rodar **Muerte de un pichón**, y congeniamos enseguida. Me había invitado a su casa de Los Angeles. Yo llegué deprimido. Sam no sabe, por supuesto, lo que es una depresión. El también había visto la

película de Bogdanovich. Le leí la primera página de mi guión y me dijo que estaba completamente loco si pensaba que no podía realizar el filme. Me bombardeó durante una hora con todo tipo de ideas, que no están en mi película pero que me sirvieron para darme cuenta de que podía hacer **Alicia en las ciudades**. Reescribí el guión, cambié la historia y el filme volvió a nacer.

Nosferatu: ¿Es complicado dirigir a cineastas como Fuller y Ray?

Wim Wenders: En el caso de Sam es difícil, porque tiene tantas ideas distintas que se hace casi imposible mantenerlo donde tú quieres. Sin embargo, cuando él rueda jamás repite una toma a no ser que el operador le diga que ha salido un plano inutilizable. Convencerle, cuando trabaja como actor, de que debe hacer una segunda es un calvario. Con Ray era muy fácil. Había sido profesor de arte dramático y en sus películas los actores acostumbran a estar excelentes. Tenía gran experiencia. En cuanto a Sam, exagero un poco, siempre es agradable trabajar con él. El problema al hacer una nueva toma era interesarle.

Nosferatu: ¿Por qué eligió en **El amigo americano** a tres realizadores europeos, Daniel Schmid, Jean Eustache y Peter Lilienthal, para encarnar pequeños papeles? ¿Qué grado de complicidad había con ellos?

Wim Wenders: Todo empezó como una especie de juego, pero al final tuvo su lógica. Tenía problemas para hacer el *casting* de los diversos *gangsters* que aparecen en la película, no tenía nada claro qué actores escoger. Pienso que hay una excesiva tendencia a la caricatura cuando se interpreta a un *gangster*. Había pensado en una serie de actores, pero cuando los imaginaba en el papel los veía también como caricaturas de los verdaderos *gangsters* que yo había conocido. Empecé, medio en broma, a realizar pruebas de *casting* con realizadores, y a todos les encantaba interpretar el papel de *gangster*. En la época de la Escuela de Cine, todo el mundo quería hacer de *gangster* y a nadie le gustaba interpretar los personajes buenos.

Nosferatu: Pese a los cambios de guión, el estado de decepción que le produjo su viaje a los Estados Unidos se mantiene en **Alicia en las ciudades**.

"Entre Nueva York y el Oeste había otra cosa, de la que yo no tenía ningún referente. Y lo que vi fue la nada, el vacío"

Wim Wenders: Visité Estados Unidos por primera vez cuando seleccionaron **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** para un festival del MOMA, dedicado a directores noveles. Dejé Nueva York para viajar por el país y todo lo que vi me pareció exactamente igual. Fue un verdadero *shock*. No resultó ser el país que había imaginado.

Nosferatu: ¿Qué esperaba usted de los Estados Unidos?

Wim Wenders: Tenía una cierta idea sobre Nueva York, porque es difícil no tenerla cuando has visto las películas sobre la ciudad. Igualmente tenía una idea sobre el Oeste debido a los *westerns*. Entre Nueva York y el Oeste había otra cosa, de la que yo no tenía ningún referente. Y lo que vi fue la nada, el vacío. Siempre me parecía estar viendo la misma ciudad, en Virginia, Carolina, Florida... el paisaje es lo único que cambiaba un poco. Me encontré con un país muy pobre, y eso fue lo que más me impresionó, la pobreza cultural y material. Dejado atrás Nueva York, había que ir muy lejos para encontrar algo. Todo era igual: las mismas cadenas de moteles y de *fast foods*, los mismos cines con las mismas películas. Sólo había un lugar, siempre el mismo. Cuando llegué al Oeste, descubrí que había algo más que ese vacío. De todas formas, estamos hablando de comienzos de los años setenta. Hoy en día existe otra vida cultural.

Nosferatu: No deja de resultar curioso que, dadas sus características, el tipo de cine entroncado con la realidad que pretende realizar, su interés por viajar y mostrar otras culturas, en sus películas, hasta **Cielo sobre Berlín**, no muestre nunca la pobreza. Tal vez esta falta de interés influyera en la decepción que sufrió en su viaje por Estados Unidos.

Wim Wenders: La gente pobre no me molesta. Pero en aquella época Norteamérica era el país más pobre, pese a tener posibilidades ilimitadas, todo lo interesante terminaba en Nueva York. Lo demás era como la Unión Soviética, tenían grandes coches pero en realidad no poseían nada. Me encontré con una gran desproporción entre la realidad y la idea que teníamos del país. En Europa no veía esta pobreza, sobre todo a nivel cultural.

Nosferatu: ¿Usted se interesa por la forma de vida de la gente corriente?

Wim Wenders: Creo que lo muestro bastante bien en **París, Texas** y **Alicia en las ciudades**.

Nosferatu: Pero parece más bien un interés puramente estético.

Wim Wenders: Estéticamente lo que me molesta es la riqueza, y yo nunca la he mostrado, la encuentro extremadamente fea. ¿Tenemos derecho a hurgar en la verdadera pobreza? Sólo lo podríamos hacer si tuvieramos una historia que contar. Este es quizás el punto de vista de alguien que ha vivido toda su infancia y adolescencia en el centro de Europa.

Nosferatu: ¿Por qué se embarcó en una producción de las características de **La letra escarlata**?

Wim Wenders: Puedo decir que **La letra escarlata** salvó al Nuevo Cine Alemán. Si no la hubiera terminado, muchas películas alemanas posteriores no se habrían realizado. Teníamos nuestra sociedad de producción, la Filmverlag der Autoren, a la que pertenecían quince directores. No había capital. Nuestro capital era la solidaridad. La primera película que habíamos producido juntos era **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter**. Uno de los siguientes proyectos era **La letra escarlata**, que debía rodarse en Estados Unidos. Gastamos bastante dinero en viajes hasta que perdimos a un coproductor norteamericano y con él la mitad del presupuesto. Nos encontramos ante la tesitura de hacer el filme en Europa, y de manera mucho más barata, o de olvidarnos del proyecto. No hacerla hubiese supuesto la ruina de nuestra asociación. Debía realizar el filme, aunque me parecía absurdo hacerlo. El rodaje se hizo en España. Cuando llegamos nos encontramos con un decorado de *western* en vez de la pequeña ciudad puritana donde acontece la acción. Todo era absurdo, un auténtico desastre. Después de esta película pensé que el cine no era para mí. Se trataba de algo demasiado académico, y con demasiadas concesiones. No creía en la historia, ni en el reparto, ni en el decorado.

La letra escarlata (Der scharlachrote Buchstabe, 1972)

Nosferatu: A esa conclusión también pudo llegar años después con **El hombre de Chinatown**.

Wim Wenders: Igual no es una casualidad que se trate de dos filmes históricos. También en **El hombre de Chinatown** llegó un momento en el que pude decir basta. Pero se trataba de una característica producción de estudio norteamericana, y había una cierta tentación de ver cómo era ese mundo. Dadas las características de la producción, sabía que podía ocurrir lo que finalmente ocurrió. Es una película que hice con más lucidez que **La letra escarlata**, pero realmente hay motivos para compararlas.

Nosferatu: Parece ser que le interesaba mucho el proyecto y trabajó a fondo sobre la figura de Dashiell Hammett.

Wim Wenders: Dediqué un

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (1971)

año entero a investigar sobre Hammett. Aún hoy en día me sigue pareciendo formidable su obra, y es una persona muy interesante e importante para mí. Yo quería hacer una película centrada en Hammett, pero al final descubrí que el estudio no estaba interesado en un filme sobre el personaje, sino en un relato con cierta dosis de acción y poco más. Todas mis investigaciones sobre Hammett, lejos de gustarles, les resultaron molestas.

Nosferatu: Quizás confiaba mucho en la figura de Coppola como productor-autor, no como un productor hollywoodiense al uso.

Wim Wenders: Francis estaba de mi lado, los problemas vinieron del estudio, Orion. De todas formas, creía que la posición de Francis en el estudio era más fuerte. Además, el inicio del proyecto de **El hombre de Chinatown** coincidió con los problemas finales de **Apocalypse Now**, y después con **Corazonada**. Zoetrope, por aquella época, tenía que haber producido unas veinte películas, y solo hizo dos o tres en cuatro años. Había problemas estructurales en Hollywood, casi todo el mundo quería que Zoetrope fuera un fracaso. **El hombre de Chinatown** era un proyecto imposible en un entorno que no quería que el filme se hiciera.

Nosferatu: Ha comentado que quería a Sam Shepard para interpretar el personaje de Hammett, pero antes incluso había pensado en Rüdiger Vogler, uno de sus actores más asiduos.

Wim Wenders: Sí, lo quería en los inicios del proyecto, pero no llegamos ni a discutirlo, porque el Estudio quería un actor norteamericano. Por eso lo intenté tanto con Sam. Llegó un momento en que debí plantearme si regresaba a Alemania o aceptaba otro actor. Coppola no fue mi adversario. Seguimos siendo amigos y tengo mucho respeto por él. Casi es milagroso, en el sistema americano, que un director y un productor tengan buenas relaciones durante toda la fabricación de un filme. El propio Coppola estaba en lucha entre su concepto de autor y la gran maquinaria de producción que es Hollywood. Coppola me habría dejado hacer una película distinta, pero él mismo había sobrevalorado su posición en Hollywood, sobre todo a raíz de **El padrino.**

"Siempre he desconfiado de la gente que dice saber lo que quiere el gran público. De hecho, esta gente confunde sus propios deseos de ampliar su capital con el deseo del espectador"

Nosferatu: ¿Fue Coppola quien impuso a Frederic Forrest para el papel de Hammett? Forrest ha sido uno de los actores habituales de Coppola, trabajando en **Apocalypse Now, Corazonada** o **Tucker**.

Wim Wenders: No, en absoluto. Forrest era una posibilidad. Había sido nominado al Oscar como actor secundario por **Apocalypse Now** y estaba camino de convertirse en una estrella, que es lo que quería el Estudio. Había realizado pruebas con varios actores. Hice una con Gene Hackman, pero lo encontré demasiado viejo para el papel. Robert de Niro estaba interesado, pero en aquellos momentos había engordado mucho para hacer **Toro salvaje**, y después tuvo problemas para recuperar su peso normal.

Nosferatu: Su mujer de entonces, la cantante y actriz Ronee Blakley, también tenía que aparecer en la película. ¿Qué pasó con su papel?

Wim Wenders: No debía interpretar el papel femenino principal, que hace Marilu Henner. Debo decir que rodé la película enteramente dos veces. El papel del segundo detective, que incorpora Peter Boyle, era mucho más importante en la primera versión y lo hacía otro actor. Había otros personajes, la trama era completamente distinta y el relato que escribía Hammett acababa confundiéndose con la propia historia del filme. Del primer rodaje sólo quedan apenas unas veinte imágenes y un sólo actor, Frederic Forrest. Todos los otros intérpretes, absolutamente todos, son distintos. Se han escrito cosas sobre el papel de Ronee que no son ciertas, era uno más de los personajes que han desaparecido en la versión definitiva. El Estudio quería una película de detectives, yo, sin embargo, quería un filme sobre el escritor y estuvimos discutiendo durante tres años. Pasado ese tiempo, rodé de nuevo toda la película.

Hubo cuarenta guiones y cuatro escritores distintos para hacerlos, todo fue un enorme lío. Pero aprendí muchísimo, y me puse al corriente de toda la maquinaria que se pone en marcha para realizar una película norteamericana. Volvería a hacerlo, porque finalmente fue una experiencia positiva. Y

El hombre de Chinatown (Hammett, 1982)

además, Godard considera que es mi mejor película.

Nosferatu: ¿Cree usted que existe alguna fórmula para llegar al gran público?

Wim Wenders: Siempre he desconfiado de la gente que dice saber lo que quiere el gran público. De hecho, esta gente confunde sus propios deseos de ampliar su capital con el deseo del espectador. No es más que una forma de cinismo. Ellos dicen: *"No creemos que el público quiera ver este tipo de películas"*, cuando en realidad deberían decir: *"No creemos que podamos vender esto al público"*. En realidad piensan que esto les va a dar menos beneficios. En Alemania del Este había dos tipos de coches hechos por el Estado, y se decía que eran los coches que querían los alemanes. Cuando hoy los vemos en la calle, resulta imposible creer que alguien deseara esos coches realmente. Era un tipo de automóvil que en los años sesenta ya estaba obsoleto, y se continuó produciendo hasta 1989. Con el cine sucede algo parecido.

Nosferatu: Pero usted se está refiriendo a algo impuesto por un estado totalitario, no es lo mismo. La única finalidad que tiene un capitalista es obtener el máximo beneficio, y por ello nunca dejará de lado el estudio de lo que el gran público quiere.

Wim Wenders: No. Lo que quieren primero es condicionar el gusto, controlarlo. Se ha invertido mucho dinero para condicionar ese gusto. Ahora, las grandes producciones salen al mismo tiempo en Islandia, Moscú, Texas. Las películas europeas, australianas o chinas interesan al 5 o al 10% de los espectadores. El 90% restante es el resultado de esa manera de condicionar el gusto, en absoluto el resultado de una libre elección por parte del espectador. Pero yo no detesto este tipo de cine. Veo todos los grandes filmes norteamericanos, incluso **Los Picapiedra**. He visto todas las películas de Clint Eastwood, Schwarzenegger, Harrison Ford... todo, soy un saqueador. Lo que denuncio es el absolutismo, denuncio que en la máquina de tabaco que hay en la calle sólo encuentre Marlboro. En el cine está ocurriendo lo mismo. Poder elegir se ha convertido en un lujo al alcance de pocas ciudades europeas. En Moscú no se puede elegir, el espectador tiene una decena de películas norteamericanas para ver y ya está. Por eso a veces soy un poco duro con el cine norteamericano, porque da la impresión de que quieren dejar morir las otras pequeñas cinematografías. Ya no tendremos ni la posibilidad de que exista un Nicholas Ray del año 2000.

Nosferatu: Parece que le sea difícil mostrar la violencia en sus películas.

Wim Wenders: No creo que esté mal mostrar la violencia. Hay muy buenas películas que tratan sobre la violencia, como **Taxi Driver** o las de Kurosawa. Pero se ha hecho un tipo de diseño industrial de la violencia, ya no se trata de mostrarla dentro de un contexto, sino de hacer algo que impacte más que lo realizado el año anterior. Todo esto nos conduce a una ausencia de la realidad. Se puede comprobar en el caso de los niños, que hacen actos condicionados por esa falta de contacto con el mundo real. Defiendo algunas películas porque contribuyen a explicar qué es la violencia.

Nosferatu: ¿Defiende un filme de las características de **Henry, retrato de un asesino**?

Wim Wenders: No lo he visto, pero conozco **Sucedió cerca de su casa,** la producción belga de similares características. No me parece una película importante, es como un filme de estudiante. No creo que esté bien hecha, es un producto sin consecuencias, no tiene ninguna incidencia.

Nosferatu: Da la impresión de que tiene un cierto miedo o pudor a expresar abiertamente los actos violentos en sus películas.

Wim Wenders: Creo que en **El amigo americano** sí los muestro.

Nosferatu: En **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** hay una escena de estrangulamiento más sugerida que mostrada.

Wim Wenders: El estrangulamiento de una persona por otra me parece algo realmente horrible, por eso queda como difuminado, no tiene relación con lo que podríamos denominar una estética de la violencia. Con el cine nos identificamos más rápidamente que con la televisión, por el hecho de que estamos delante de una gran pantalla. Lo que cuenta es nuestra disposición a dejarnos llevar por una historia. La manera en que nos sumergimos en la sala produce automáticamente una cierta identificación. Se produce una situación parecida cuando se está filmando, se quiera o no. Si mostramos la violencia de una forma u otra, nos convertimos en coactores de la misma. En un filme pornográfico, tanto el espectador como el director son coactores de lo que está ocurriendo. En una película de amor somos coamantes, y en una bélica somos coguerreros. La propia estructura fílmica nos hace coautores de todo lo que sucede en la pantalla. En mi opinión, para aceptar ser coactor de un acto violento en el cine hay que saber relacionar ese acto con su causa. Si me veo implicado en actos de violencia de los cuales ignoro su origen, entonces me convierto en víctima de esa violencia, dejo de ser coactor para convertirme en víctima. La gran mayoría de espectadores cinematográficos son actualmente víctimas, y no me extraña que en Los Angeles, donde se producen la mayoría de estas películas, sus habitantes se hayan convertido en víctimas de esa forma de mostrar la violencia. Yo viví en Los Angeles tres años y me veía con gente que no tiene ninguna relación con el cine. Todos ellos tenían un arma de fuego y estaban poseídos por un miedo existencial que les hacía creer que un atracador o un violador podía irrumpir en su casa en cualquier momento. En el supermercado, por ejemplo, notabas que a las personas mayores les pesaba más de lo normal el bolso, porque llevaban un revólver dentro. No me extraña que una ciudad que ha servido en el cine para mostrar tan explícitamente la violencia, se haya convertido en uno de los lugares más obsesionados por la misma. Me parece algo consecuente. Quizá por ello he evitado la violencia en mi cine, porque resulta difícil conseguir el equilibrio entre la causa y el efecto.

"Si mostramos la violencia de una forma u otra, nos convertimos en coactores de la misma"

Nosferatu: Hablemos de **Hasta el fin del mundo**. No es la primera vez que una actriz, que es a la vez su esposa, actúa en una de sus películas. Sin embargo, la presencia de Solveig Dommartin en **Hasta el fin del mundo** es terriblemente constante, casi avasalladora.

Wim Wenders: La película resulta un tanto desconcertante si se conoce sólo la versión comercializada en las salas, que es una condensación de lo que yo realmente he hecho. El filme original es muy épico, la historia de una mujer y su relación con varios hombres. La necesidad de condensar el metraje a dos horas y cuarenta minutos ha desequilibrado la historia. El peso de la película ha recaído exageradamente en el personaje femenino. La versión original, de cinco horas de duración, existe, aunque no ha podido ser distribuida porque el productor francés y el norteamericano están enfrentados y tienen un juicio pendiente. Esta versión es más equilibrada, y en ella el auténtico protagonista de la historia es el escritor. Una vez la mujer deja de llevar todo el peso del relato, el personaje se hace más soportable y simpático, la película puede verse de manera más relajada. Sólo he podido proyectar la versión integra en dos ocasiones. A mí no me parece excesiva y los actores que la han visto han quedado muy contentos del resultado. Todos los personajes secundarios han tenido que eliminarse en la versión corta. Si se condensa una película de cinco horas, toda la dosis de humor que pueda tener debe desaparecer porque, normalmente, es una tarea que co-

rresponde a los personajes secundarios.

Nosferatu: ¿Qué experimentó durante el rodaje de **Relámpago sobre agua** filmando la muerte de un cineasta como Ray, que tanto había significado para usted?

Wim Wenders: No se puede decir que uno filmó la muerte de otro. Lo hicimos juntos. Nick quería hacer una película contra la muerte, durante la muerte, antes de la muerte. Nunca tuvimos el control de lo que filmábamos, eramos víctimas de su enfermedad. La enfermedad siempre se nos adelantaba. El verdadero director de la película era el cáncer, no nosotros. Todos los días, durante el rodaje, nos formulábamos la misma pregunta: *"¿Paramos?"*. No me sucedía sólo a mí, ni a Nick, sino que todo el equipo tenía esa duda. La respuesta era siempre la misma: *"Para Nick es mejor que continuemos"*. El estaba entrando y saliendo cada día del hospital, y era mejor continuar con la filmación que abandonarlo en el hospital. Para nosotros era una duda moral, pero Nick quería que siguiésemos rodando. Yo no contemplo todas estas imágenes como una película. Me sorprende que exista como tal. Lo vivimos como una experiencia y decidimos convertirlo en una película debido al gran esfuerzo de Nick. Sólo pienso en **Relámpago sobre agua** como en una sucesión de experiencias y vivencias, me cuesta mucho trabajo imaginármela como una película.

Nosferatu: En un momento del filme, Ray le comenta que con un uno por ciento del dinero empleado en la producción de **El hombre de Chinatown**, él haría **Relámpago sobre agua**. No deja de resultar una situación tensa, chocante.

Relámpago sobre agua (Lightning over Water, 1980)

Wim Wenders: Nick improvisó en esa escena, no era algo que habíamos comentado anteriormente. En vez de decir que con ese dinero podría hacer cualquier cosa, se le ocurrió esta frase poética, **Relámpago sobre agua**, que ilustraba a la perfección su situación en ese momento. También decidió hacer la escena del *Rey Lear* con Ronee Blakley; fue algo en lo que yo no tomé parte. Nick era en el fondo un gran manipulador.

Nosferatu: ¿No cree que usted está demasiado presente en la película?

Wim Wenders: Fue Ray quien impuso mi presencia en pantalla. Siempre que aparezco es bajo la dirección de Ray, exceptuando la parte final en la que estaba incapacitado. Yo represento la mirada del espectador sobre Nick.

Nosferatu: La película se presentó en Cannes con un montaje realizado por su habitual colaborador, Peter Przygodda. Esa versión estaba contada en tercera persona y a usted no terminó de convencerle. Remontó el filme y modificó el punto de vista, narrándolo ahora en primera persona. Por lo tanto, a través del trabajo de montaje ha impuesto sus criterios, por mucho que durante el rodaje se limitara a respetar las decisiones de Ray.

Wim Wenders: Nick sabía que no estaría para montar la película, y yo era consciente de que debería dar forma definitiva a lo que estabámos rodando. Me di cuenta de que no podía permitir que una tercera persona se responsabilizara del montaje, no podría vivir con una decisión así. Lo remonté y escribí el texto que se cuenta en primera persona en la película.

Nosferatu: Años después de viajar por Estados Unidos emprendió la aventura japonesa. Ha estado varias veces en Japón, y fruto de su fascinación por el país y por Yasujiro Ozu nacería **Tokyo-Ga**. ¿Puede hablarnos de esta experiencia?

Wim Wenders: Rodé **Tokyo-Ga** en mi tercer viaje a Japón, y fue un tanto extraño. Eramos dos, mi cámara Ed Lachman y yo. Pasamos allí tres semanas, y nuestra intención era hacer una especie de diario, no un documental. Queríamos seguir la pista de Ozu y ver qué testimonios podíamos encontrar, teniendo en cuenta que en sus películas había observado profundamente los cambios producidos en la sociedad japonesa. Mi idea era mezclar

esta búsqueda con la mirada de un extranjero como yo, que llega al país creyendo conocerlo bien gracias a los filmes de Ozu. Todo fue bastante espontáneo e inocente. Filmamos, por ejemplo, las reproducciones de los platos de comida hechas con cera, que se encuentran en los escaparates de los restaurantes. Entonces me llamó mucho la atención, me fascinó el aspecto artesanal, y fuimos al taller a rodar cómo lo hacían. Hoy quizá no le daría tanta importancia.

Nosferatu: ¿Le ha fascinado realmente Japón?

Wim Wenders: Sí, más que muchos otros países. He estado ya tantas veces que he dejado de contarlas. ¡Es tan distinto! Siento un enorme respeto por el pueblo japonés y por la manera en que han logrado resolver una serie de problemas que nosotros seguimos teniendo.

Nosferatu: ¿Como por ejemplo?

Wim Wenders: Vivir tanta gente unos al lado de los otros y con tanta disciplina.

Nosferatu: ¿Esta atracción que usted experimenta por Japón no tendrá algo que ver con el hecho de tratarse de una sociedad dominada por hombres?

Wim Wenders: Justamente, aunque podemos decir que es un mundo de hombres, te das cuenta de que no lo es tanto. Los japoneses parecen hombres fuertes y duros, pero en realidad son mucho más infantiles que los hombres norteamericanos o europeos. La gran fuerza del Japón es su forma de someterse, su facilidad para la sumisión, sin dejar de ser lo que el francés llama "la fuerza tranquila". Esta predisposición para servir que tienen las mujeres no puede ni plantearse en Europa. Detrás de esta estructura social que a veces puede parecer dura, existe más cordialidad, ternura y tranquilidad que en ningún otro país que yo haya conocido. En Japón tenemos un modelo a imitar.

Nosferatu: En sus películas hay siempre planos aéreos cargados de significado, planos en los que usted o los personajes miran desde las alturas. El plano de apertura de **París, Texas**, con el vuelo del halcón, o las imágenes iniciales de **Cielo sobre Berlín** y **¡Tan lejos, tan cerca!**, con los ángeles contemplando la ciudad...

"La cámara de vídeo es un instrumento muy democrático, ya que permite a cualquiera crear sus propias imágenes"

Wim Wenders: Ya de niño me gustaba mirar desde lo alto, no físicamente, ya que tenía vértigo, sino simbólicamente. Cuando no me encontraba bien o me sentía deprimido, me imaginaba a mí mismo en lo más alto. Era una forma de solucionar los problemas, de poner las cosas en su sitio. Visto desde arriba, nada resulta lo suficientemente importante para no poder ser superado. Ese vértigo que sufría de pequeño acabé perdiéndolo en el cine, cuando me subí por vez primera a un helicóptero para filmar los planos aéreos de **Alicia en las ciudades**.

Nosferatu: El tren es una de las imágenes que utiliza usted con más frecuencia.

Wim Wenders: El verdadero primer triunfo de la mecánica es el tren, que no casualmente nació al mismo tiempo que la fotografía. Estar en un tren es como estar en el cine, mirar por la ventana es como estar haciendo un *travelling*. Creo que el tren es un elemento muy cinematográfico, y por otro lado ha sido siempre un sueño de infancia, al menos en mi caso. Para los niños de hoy en día quizá sea otra cosa.

Nosferatu: Las cámaras *Polaroid* están muy presentes en su cine, sobre todo en los primeros filmes.

Wim Wenders: Durante una época la utilicé mucho. Mi fascinación por la *Polaroid* es anterior a la época del vídeo. En la actualidad es absolutamente normal ver una imagen dos segundos después de haberla creado, por lo que la *Polaroid* ha perdido uno de sus atributos. En la época de **El amigo americano** no podíamos imaginar que años más tarde cualquier persona, incluso un niño, tuviera acceso a esa inmediatez de las imágenes.

Nosferatu: ¿Y la fascinación por la tecnología en general?

Wim Wenders: Soy un fanático de la tecnología.

Nosferatu: Exceptuando la televisión.

Wim Wenders: No, no creo que se pueda decir eso. Me encanta el vídeo. Me interesa la tecnología, todo lo que comporta, pero no el tipo de lenguaje televisivo que vemos diariamente. La televisión nos llega impuesta del exterior, mientras que con el vídeo se puede seleccionar y elegir. La cámara de vídeo es un instrumento muy democrático, ya que permite a cualquiera crear

sus propias imágenes. En casa tengo un televisor, pero sin conexión exterior, sólo se pueden ver las imágenes que yo selecciono.

Nosferatu: ¿Esta fascinación es simplemente estética o porque considera que la tecnología es capaz de mejorar las relaciones, contribuir a una cierta riqueza personal?

Wim Wenders: Es la misma fascinación que experimentan los niños ante cualquier nuevo descubrimiento. Me interesa todo lo que ofrece nuevas posibilidades. Ahora es el ordenador, pero la fascinación es la misma que se debió experimentar cuando apareció la imprenta. No veo nada negativo en las nuevas tecnologías, y no estoy de acuerdo con los que afirman que destruirán la imaginación de los niños. Mis padres me dijeron que los cómics iban a destruir mi vida, mi fantasía, que debería leer libros. Lo que mis padres pensaban de los cómics, hoy se aplica a los vídeo-juegos.

Nosferatu: Una simple curiosidad. En todas sus películas hay un momento en que aparece, y de manera explícita, un anuncio de Coca-Cola. ¿Le han dado dinero alguna vez ?

Tokyo-Ga
(Tokyo-Ga, 1985)

Wim Wenders: Podéis poner que jamás he recibido dinero de Coca-Cola. Hoy es imposible filmar en el exterior de una ciudad sin encontrar un anuncio de esta bebida.

Nosferatu: Se ha comentado que cuida mucho su aspecto en las presentaciones en público.

Wim Wenders: No me lo parece. Actualmente no tengo tiempo de cuidarme.

Nosferatu: ¿Y este constante cambiar de gafas...?

Wim Wenders: En cuanto a las gafas, es cierto. Es importante sentirte cómodo con ellas y la verdad es que terminas por convertir en casi erótica tu relación con ellas.

Nosferatu: ¿En qué estado se encuentra su proyecto con Michelangelo Antonioni?

Wim Wenders: Lo rodaremos este otoño. Está basado en cuatro relatos suyos, aparecidos en el libro *Bowling sul tevere*. Son historias que tienen elementos novelescos y también de proyectos cinematográficos que no ha podido realizar. El director es él, pero debido a su enfermedad que le impide hablar, intentaremos que se encuentre en la situación más cómoda posible. Para que esto se produzca, necesita a otro director a su lado.

Cielo sobre Berlín
(Der Himmel über Berlin/ Les Ailes du désir, 1987)

Wim Wenders en el rodaje de ***¡Tan lejos, tan cerca!*** *(In weiter Ferne, so nah!, 1993)*

Wenders: aproximación bibliográfica

Francisco Llinás

Todo balance sobre la literatura cinematográfica provocada por la obra de Wim Wenders deberá ser siempre parcial, dado el alud de textos editados, referidos tanto al propio cineasta como al Nuevo Cine Alemán en general. Aun ciñéndonos a los idiomas más al alcance del lector español, hemos optado por obviar las críticas concretas a las películas y, salvo casos significativos, los artículos generales sobre el cineasta publicados en revistas, dada la imposibilidad material de abarcarlos. Hay que señalar que hay textos que se repiten de una a otra publicación: artículos de Wenders y ciertas entrevistas, sobre todo, que son accesibles en publicaciones y recopilaciones diversas.

Haremos, ante todo, un somero repaso de los libros generales sobre Nuevo Cine Alemán, que pueden permitirle al lector no sólo una visión de conjunto sobre aquél, sino también situar a Wenders en relación con la brillante eclosión, en los años 70, de una cinematografía que, durante décadas, había permanecido en un estado mortecino. Quizás el libro más completo sea el de Thomas Elsaesser, *New German Cinema, A History* (McMillan-British Film Institute, Londres, 1989). Su fecha relativamente reciente de publicación, cuando el ciclo se ha cerrado ya y de aquel movimiento quedan sólo cineastas aislados que prosiguen su carrera como pueden, le permite una visión de conjunto imposible para textos escritos en el momento en que aún se están realizando, o están por realizar, las películas más importantes. Elsaesser analiza el momento cultural alemán y su relación con el cine, así como las influencias mayores de que los cineastas del Nuevo Cine Alemán se nutren: del cine clásico americano a las diversas vanguardias o la televisión. Insiste también en las relaciones con la política alemana y con la realidad social del país. Una amplia filmografía, una buena bibliografía y una excelente documentación gráfica hacen del libro de Elsaesser una referencia imprescindible.

The New German Cinema, de John Sandford (Oswald Wolff, Londres, 1980) se centra sobre todo en la obra de algunos ci-

neastas, quizás privilegiando demasiado la de Fassbinder, sin duda el más "popular" de ellos y el de obra más abundante. También se ocupa de algunos realizadores Timothy Corrigan en *New German Film, The Displaced Image* (University of Texas Press, Austin, 1983), que favorece la obra de determinados cineastas, entre ellos Wenders, más conocidos, y deja de lado a otros (la ausencia de Straub es la más significativa), cuya obra ha tenido menor difusión, pero de importancia indiscutible.

En francés se puede consultar el número de *CinémAction* (1984), coordinado por Roland Schneider, dedicado al cine alemán. Si bien los estudios sobre realizadores concretos no resultan demasiado estimulantes, hay en él una enorme cantidad de datos sobre la producción alemana, las condiciones de la misma y una buena filmografía sobre el conjunto. Por otra parte, frente a libros como los de Sandford o Corrigan, atiende a cineastas menos conocidos y no se pliega tanto a los imperativos de la moda.

Finalmente, hay que señalar la existencia de un libro español sobre el tema, *Nuevo cine alemán*, de Montserrat Rosés (Ed. J.C., Madrid, 1991), bien documentado, algo desordenado en su estructuración, pero de indiscutible utilidad. Lástima que la edición esté muy poco cuidada, comenzando por una portada poco atractiva.

Wenders escribió, entre 1968 y 1971, diversos textos sobre cine y música, sobre todo en la revista *Filmkritik*, y posteriormente ha seguido publicando artículos sobre temas cinematográficos y, sobre todo, presentaciones de sus propias películas. Muchos de estos textos han sido reproducidos posteriormente en publicaciones diversas (en España se encuentran un par de ellos en *Contracampo*, número 21, abril-mayo 1981) y fueron recopilados, junto con algunas entrevistas, en *Emotion Picture* y *Die Logik der Bilder*, publicados por Verlag der Autoren, Frankfurt, 1986 y 1988, respectivamente. Para el lector español son relativamente más accesibles en su traducción francesa (*Emotion Picture* y *La Logique des images*), en L'Arche (París, 1987 y 1990). En el segundo de ellos se reproduce el texto más amplio de Wenders, un repaso a toda su obra publicado inicialmente en *Cahiers du Cinéma*, número 400 (octubre 1987).

Este número de *Cahiers du Cinéma*, coordinado en su totalidad por Wenders, es de lectura y consulta obligada. Wenders, a quien se dio total libertad para confeccionarlo, les pidió a una serie de cineastas un fragmento de guión no rodado, y esta colección de películas inexistentes acaba resultando apasionante. Por otra parte, la documentación gráfica, referida tanto a películas como a las fotos realizadas por el cineasta, es abrumadora. El conjunto ha sido posteriormente recogido en "Le Souffle de l'ange" (*Cahiers du Cinéma* - Editorial Press, París, 1988), en esta política de reciclado en la que nuestros colegas franceses están demostrando una habilidad extraordinaria que les permite, frente a la mediocridad actual de la revista, aprovechar al máximo un fondo al parecer inagotable.

Un libro de apariencia enciclopédica, que, por razones de idioma, no podemos valorar es el *Wim Wenders* (Carl Hanser Verlag, Munich, 1992), que incluye textos de Frieda Grafe, Klaus Kreimeier, Karsten Visarius, Stefan Kolditz (una filmografía comentada película a película), una amplia entrevista realizada por Peter W. Jansen, así como una completísima bibliografía, que, como es habitual, sólo comprende, además de las lógicas fuentes alemanas, las anglosajonas y francesas, con alguna aislada excepción.

Otro texto alemán de interés es *Wim Wenders*, de Peter Buchka (Carl Hanser Verlag, 1983 y Fisher Taschenbuch Verlag, 1985), del que disponemos de una traducción al francés (Rivages, París, 1986), que repasa la filmografía del cineasta, señalando tanto las referencias culturales y políticas de su cine como los referentes habituales en el mismo. Señalemos que, al menos en la edición francesa, la documentación gráfica es excelente y procede toda ella de copias de las películas.

El interés del *Wim Wenders* de Michel Boujut (Ediling, París, 1982, segunda edición aumentada en 1986) es bastante relativo. Además de comentarios sobre las películas, incluye un par de textos del realizador y otro de Peter Handke. La documentación gráfica es simplemente correcta. Mayor atractivo tiene el belga *Les Voyages de Wim Wenders*, de Catherine Petit, Philippe Dubois y Claudine Delvaux (Editorial Yellow Now, Crisnée, 1985), que prefiere afrontar la obra de Wenders a partir de su totalidad, desdeñando el película a película habitual, centrándose sobre todo en el estudio del espacio y los movimientos. Señalemos, para terminar con las ediciones en francés, el volumen colectivo de la serie *Etudes cinématographiques* (número 159-164, 1989).

También es útil el italiano *Wim Wenders* (en general casi nadie se rompe la cabeza a la hora de poner título a los libros), de Filippo D'Angelo (Il Castoro Ci-

nema, Florencia, 1982), que, en su tercera edición (1994), estudia la obra del cineasta hasta **Hasta el fin del mundo**, de forma concisa, dadas las características de una colección que en España es poco conocida, pero que, con sus más de 160 libros publicados, es de extraordinaria utilidad.

Señalemos dos libros en inglés: *The Films of Wim Wenders. Cinema as Vision and Desire*, de Robert Phillip Kolker y Peter Beicken (Cambridge University Press, 1993) y *The Cinema of Wim Wenders. From Paris, France to Paris, Texas* (U.M.I. Research Press, Londres, 1988). Dado que solamente he tenido ocasión de ojearlos, no puedo emitir una opinión competente, aunque el primero de ellos parece tener mayor interés.

Existe, también en inglés, un folleto importante: *Wim Wenders*, de Jan Dawson (New York Zoetrope, 1976), que consta básicamente de una entrevista con el realizador, acompañada de algunos textos del mismo.

En España debemos señalar la existencia del *Wim Wenders*, de Antonio Weinrichter (Ediciones J.C., Madrid, 1981), un texto relativamente breve dividido, de forma clásica, en dos partes: en la primera se estudian el estilo, influencias y constantes en el cine de Wenders y en la segunda se repasan sus películas (hasta **Relámpago sobre agua**). Un libro algo juvenil, escrito con entusiasmo, que se resiente de una edición descuidada y poco atractiva.

Menos personal es el *Wim Wenders* (XXIII Muestra Cinematográfica del Atlántico, Cádiz, 1991), apoyo de un ciclo dedicado al realizador. Comprende un interesante texto de Miguel Marías, una introducción biográfica de Antonio Weinrichter y reproduce el texto "La inspiración del ángel", publicado en *Cahiers du Cinéma*, número 400, al que aludíamos antes, y dos entrevistas. Es una lástima que este tipo de publicaciones de festivales carezcan casi de una mínima distribución comercial, pero ésta es una queja que hemos repetido más de una vez y nos tememos que seguiremos repitiendo en el futuro.

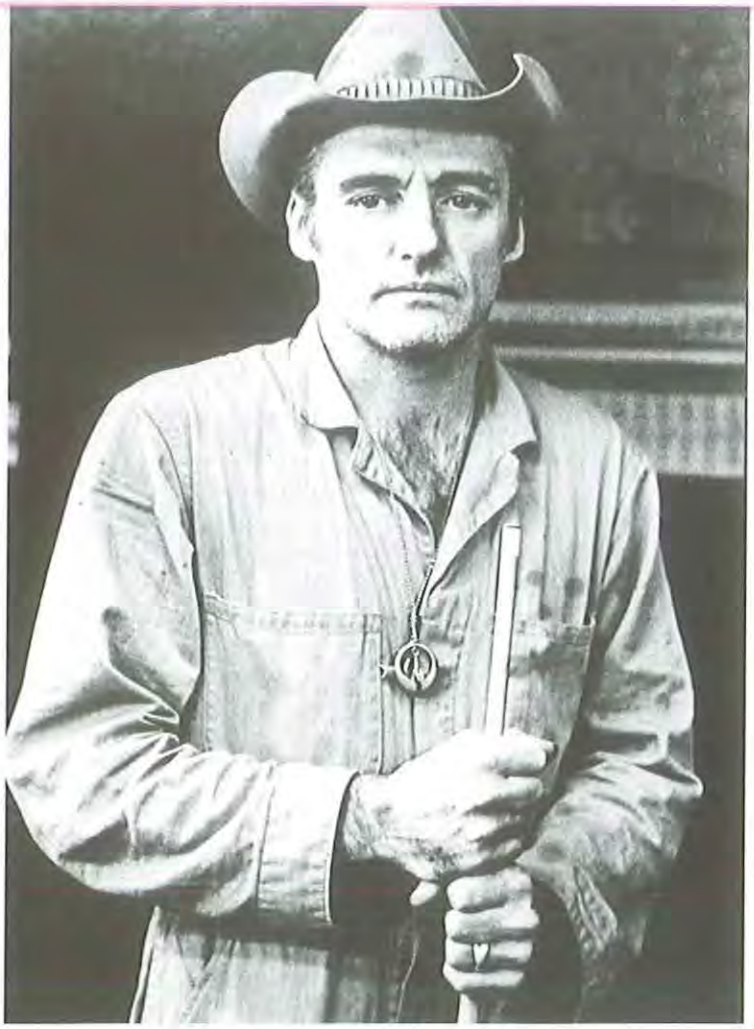
La actividad de Wenders como fotógrafo está reflejada en un par de publicaciones: *Written in the West* (Schirmer/Mosel, Munich, 1987) reproduce la entrevista por Alain Bergala de *Cahiers* y comprende 62 fotografías realizadas en Estados Unidos. Otro, *Wim Wenders* (Editorial Alfons el Magnànim-IVEI, Valencia, 1994), además de una introducción de Achille Bonito Oliva y la inevitable entrevista de Bergala, reproduce una amplia serie de fotografías (algunas en común con el libro alemán antes citado) y en él sólo hay que lamentar que publiquen a doble página fotos de formato apaisado, de modo que lo que se gana en tamaño se pierde a causa de la encuadernación.

Los artículos generales aparecidos en revistas, y no solamente especializadas, son innumerables y no se pueden reseñar aquí, por obvias razones de espacio. Algo parecido ocurre con las entrevistas. Aunque Wenders tiene fama de personaje algo hosco, nunca ha re-

París, Texas
(Paris, Texas, 1984)

huido el encuentro con la crítica. Por otra parte, se trata de un realizador que sabe formalizar bien sus ideas, no se pierde en anécdotas y casi siempre, a veces incluso a pesar de alguno de sus interlocutores, sus entrevistas tienen interés. Al margen de las citadas anteriormente (el *Cahiers* 400 y la de Jan Dawson), son notables las series de entrevistas de *Positif*, una de las publicaciones que mayor atención ha prestado a Wenders desde el principio. Aquéllas en las que intervino Michel Ciment han sido reproducidas en el libro *Passeport pour Hollywood* (Editorial Seuil, París, 1987) y que mucho nos tememos nunca será publicado en nuestro país: del mismo se han extraído las de Billy Wilder y Joseph L. Mankiewicz, editadas por Editorial Plot (Madrid, 1988) con el título *Billy y Joe*, tirando a la papelera las de Huston, Polanski, Forman y Wenders. Se han publicado en *Positif* entrevistas en los números 187 (noviembre 1976), 198 (octubre 1977), 236 (noviembre 1980), 261 (noviembre 1982), 283 (verano 1984) y 319 (septiembre 1987): las reproducidas en libro son las cuatro últimas.

En *Cahiers du Cinéma* han aparecido entrevistas en los números 318 (diciembre 1980), 337 (junio 1982), 360-361 (verano 1984) y 431 (mayo 1990), además de la ya varias veces mencionada del número 400 (octubre 1990). Señalemos también, en lo que se refiere a fuentes francesas, las de *Cinematographe*, número 28 (diciembre 1976) y número 63 (diciembre 1980). En *Cinéma* hay que destacar la del número 216 (diciembre 1976). Igualmente debemos señalar la del número dedicado a Wenders por Camera/Stylo (enero 1981, reimpresa en septiembre de 1987).



***El amigo americano** (Der amerikanische Freund/L'Ami américain, 1977)*

Un encuentro de Wenders con el público es recogido en un libro muy interesante de Adriano Aprà, *Ladri di cinema* (Ubulibri, Milán, 1983). Parte de ella está traducida al castellano en el folleto editado por el Festival de Cádiz antes citado.

Finalmente, señalemos algunas de las entrevistas publicadas en revistas españolas. En *Fotogramas*, número 897 (15 de abril de 1981) Juan Hernández Les interroga a Wenders (con bien poca cortesía, por cierto). En *Dirigido* han aparecido varias conversaciones con el cineasta: con Aldo Tassone, en el número 60 (enero 1979), acompañada por un estupendo artículo de José Ignacio Fernández Bourgón; en el número 82 (abril 1981), por Antonio Castro, y en el número 100 (enero 1983), por Antonio Castro y Antonio Weinrichter. En *Contracampo*, número 21 (abril-mayo 1981) apareció una entrevista por M. Vidal Estévez y Javier Vega (en el marco de un *dossier* con textos de y sobre Wenders) y, finalmente, hay que destacar la realizada por Fernando Trueba y Felipe Vega en *Casablanca*, número 5 (mayo 1981).

Esta aproximación bibliográfica a la obra de Wenders es tan sólo un breve resumen de la ingente cantidad de letra impresa que la obra del realizador alemán ha provocado. Si el lector quiere ampliarla, le remitimos al libro alemán colectivo ya reseñado o al de Filippo D'Angelo, que completa aquél en lo que se refiere a textos italianos. Estos textos que, y lo señalo saliéndome del tema, son tan difíciles de encontrar, inexplicablemente, cuando hoy, en el terreno de la edición cinematográfica, Italia es una referencia obligada.

En el curso del tiempo
(Im Lauf der Zeit, 1975)

Filmografía

Dolores Devesa / Alicia Potes

Cortometrajes

Schauplätze (1967)

Producción: Wim Wenders (Munich). **Guión, fotografía, montaje:** Wim Wenders. **Música:** The Rolling Stones. **Duración aproximada:** 10 min. 16 mm. B/N.

*"Mi primer corto fue **Schauplätze** (que significa "lugares" o "localizaciones"). La película se perdió... No teníamos copia, sólo material original. Realmente no se perdió todo. Quedaron dos planos que son los dos iniciales de **Same Player Shoots Again**".* (De la entrevista con Wim Wenders en *Wim Wenders*, Jan Dawson. New York: Zoetrope, 1976).

Same Player Shoots Again (1968)

Producción: Wim Wenders (Munich). **Guión, fotografía, montaje:** Wim Wenders. **Música:** de archivo (Mood Music). **Intérprete:** Hanns Zischler. **Lugar de rodaje:** Munich. **Duración aproximada:** 12 min. 16 mm. B/N, virados.

En el primer plano de este corto se ve en la pantalla de un televisor a un hombre jugando a las cartas. En el siguiente, alguien sale de una cabina telefónica dejando el teléfono descolgado. (Estos son los planos que quedaron de **Schauplätze**). A continuación, un hombre corre por la calle. Sólo vemos su cuerpo con un largo abrigo y con un arma en la mano. Sigue corriendo a pesar de parecer herido...

Klappenfilm (1968)

Producción: Hochschule für Fernsehen und Film (Munich). **Productores, directores:** Wim Wenders, Gerhard Theuring. **Duración aproximada:** 4 min. 16 mm. B/N.

Victor I (1968)

Producción: Hochschule für Fernsehen und Film (Munich). **Dirección:** Wim Wenders (y otros). **Duración aproximada:** 14 min. 16 mm. B/N.

Silver City Revisited (1969)

Producción: Wim Wenders (Munich). **Guión, fotografía, montaje:** Wim Wenders. **Música:** de archivo (Mood Music). **Lugar de rodaje:** Munich. **Duración aproximada:** 25 min. 16 mm. Eastmancolor.

Una serie de planos tomados a primera hora de la mañana, desde pisos altos, nos muestran algunas calles, cruces peatonales y autopistas casi sin coches, hasta que éstos poco a poco van invadiendo las calzadas.

Alabama: 2000 Light Years (1969)

Producción: Hochschule für Fernsehen und Film (Munich). **Director de producción:** Wim Wenders. **Guión:** Wim Wenders. **Fotografía:** Robby Müller, Wim Wenders. **Música:** The Rolling Stones, Jimi Hendrix, Bob Dylan, John Coltrane. Canción: "All Along the Watchtower" de Bob Dylan interpretada por 1: Bob Dylan, y 2: Jimi Hendrix. **Montaje, sonido:** Wim Wenders. **Intérpretes:** Paul Lys, Peter Kaiser, Werner Schroeter, Schrat, Muriel Werner, King Ampaw, Christian Friedel. **Lugares de rodaje:** Munich, Umgebung. **Duración aproximada:** 21 min. 35 mm. B/N.

Con varias piezas musicales como soporte de la acción, un *gangster* se reúne con su banda. Le encargan un trabajo, y el final es la muerte de todos ellos, incluido el protagonista, al que nunca hemos visto la cara.

3 Amerikanische LP's (1969)

Producción: Hessischer Rundfunk (Frankfurt). **Director de producción:** Wim Wenders. **Guión:** Peter Handke. **Fotografía, montaje, sonido:** Wim Wenders. **Música:** "Slim Slow Slider" de Van Morrison (de "Astral Weeks"), "Green Water" de Creedence Clearwater Revival (de "Green River"), "Wade in the Water" de Harvey Mandel (de "Christo Redentor"). **Participación:** Peter Handke, Wim Wenders. **Lugar de rodaje:** Munich. **Duración aproximada:** 13 min. 16 mm. Eastmancolor.

Basándose en tres piezas musicales, Peter Handke y Wim Wenders reflexionan acerca del modo en que América se ve reflejada en la música pop, mientras vemos panorámicas de paisajes cruzados por grandes autopistas.

Polizeifilm (1970)

Producción: Bayerischer Rundfunk (Munich). **Director de producción:** Wim Wenders. **Guión, comentarios:** Albrecht Göschel, Wim Wenders. **Fotografía, montaje:** Wim Wenders. **Intérpretes:** Jimmy Vogler, Kasimir Esser, Peter Frötschl. **Lugar de rodaje:** Munich. **Duración aproximada:** 11 min. 16 mm. B/N.

A partir de las manifestaciones en Munich en 1968, la policía se plantea una nueva estrategia de acercamiento al pueblo, con métodos más psicológicos y humanos, para reducir los conflictos. Mezclado con material documental de esas manifestaciones, aparece el Pato Donald en algunas viñetas, como irónica contraposición a la actuación de la policía.

Aus der Familie der Panzerechsen / Die Insel (Serie TV: **Ein Haus für uns)** (1974)

Producción: Bavaria Atelier (Munich) para Westdeutsches Werbefernsehen (Colonia). **Productora:** Eva Mieke. **Director de producción:** Peter Sterr. **Jefe de producción:** Rainer Nowak. **Ayudante de dirección:** Michael Lähn. **Guión:** Philippe Pilliod. **Fotografía:** Michael Ballhaus. **Música:** Arpad Bondy. **Montaje:** Lilian Seng. **Decorados, vestuario:** Ute Burgmann-Reuter. **Sonido:** Armin Münch. **Intérpretes:** Nicolas Brieger *(padre de Ute)*, Thomas Braut *(director de la escuela)*, Katja Wulff *(Ute)*, Helga Trümper *(madre de Ute)*, Lisa Kreuzer *(Monika Brehm, la maestra)*, Hansjoachim Krietsch, Margot Leonard, Wolfgang Höper, Marquard Böhm. **Lugar de rodaje:** Colonia. **Duración aproximada:** 25 min. cada uno de los dos episodios. 16 mm. Color.

Ute, una niña de aproximadamente nueve años, tiene grandes problemas afectivos y de relación con sus padres y con sus compañeros de escuela. Sus padres, en principio, no se esfuerzan en solucionar el problema, acusándose mutuamente de la mala educación de Ute. Presionados por Monika, la maestra, que es la única que verdaderamente se preocupa por el comportamiento de la niña, al final se convencen y deciden ponerla en manos de un psicólogo.

Reverse Angle. New York City, March 1982 / Quand je m'éveille (1982)

Producción: Wim Wenders Produktion (Berlín) / Chris Sievernich Filmproduktion (Berlín) / Antenne 2 (París). **Productora:** Lilyan Sievernich. **Guión, comentarios:** Wim Wenders. **Fotografía:** Lisa Rinzler. **Canciones:** "Graveyard" de Public Image; "Turquoise Days" de Echo and

the Bunnymen; "Swimming" de Martha and the Muffins; "Girl's Imagination" de The Del Byzanteens; "Hollywood, Hollywood" de Allen Goorwitz. **Montaje:** Jon Neuburger. **Sonido:** Maryte Kavaliauskas. **Participación:** Francis Ford Coppola, Wim Wenders, Isabelle Weingarten. **Lugar de rodaje:** Nueva York. **Duración aproximada:** 16 min. 16 mm. Color. **Nota:** Contiene escenas de **El hombre de Chinatown** y de **El estado de las cosas**.

Wim Wenders explica su relación con las imágenes, que unas veces se le presentan fluidas, fáciles, y otras, desaparecen y no encuentra nada con sentido que le haga detenerse a contemplarlas. La imagen le interesa más que la historia, y ésta nace a veces de una imagen. Vemos fragmentos del montaje de **El hombre de Chinatown** al modo americano, tan distinto del que Wenders conoce, y siente que ni la historia ni las imágenes le pertenecen. Narra un debate con Tony Richardson sobre las diferencias entre cine americano y cine europeo, con imágenes de **El estado de las cosas**; y una discusión con Coppola sobre el montaje de **El hombre de Chinatown**. Termina con la lectura en el metro del libro *Mes amis*, de Emmanuel Bove.

Chambre 666 (1982)

Producción: Wim Wenders Produktion (Berlín) / Chris Sievernich Filmproduktion (Berlín) / Antenne 2 (Programa Cinéma, Cinémas) (París). **Productor:** Chris Sievernich. **Guión, comentarios:** Wim Wenders. **Fotografía:** Agnès Godard. **Montaje:** Chantal de Vismes. **Sonido:** Jean Paul Mugel. **Participación** (por orden de aparición): Jean-Luc Godard, Paul Morrissey, Mike de Leon, Monte Hellman, Romain Goupil, Susan Seidelman, Noël Simsolo, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Robert Kramer, Ana Carolina, Mahroun Bagdadi, Steven Spielberg, Michelangelo Antonioni, Wim Wenders, Yilmaz Güney (voz). **Lugar de rodaje:** Cannes. **Duración aproximada:** 45 min. 16 mm. Color.

Durante el Festival de Cannes, Wim Wenders pregunta a varios importantes cineastas su opinión sobre el futuro del cine. Todos van apareciendo ante la cámara en la habitación 666 y narran sus experiencias y opiniones.

Night and Day (Del homenaje a Cole Porter **Red Hot and Blue**) (1990)

Productora: Jolanda Darbyshire. **Coordinador de producción:** Uwe Kossmann. **Ayudante de dirección:** Scott Kirby. **Fotografía:** Robby Müller. **Intérpretes:** U2: Bono (cantante), The Edge (guitarra), Adam Clayton (bajo), Larry Mullen Jr. (batería). Programa TV **Red Hot and Blue**: **Producción:** Palace Film. **Productor:** Leigh Blake. **Coproductora:** Joanne Sellar. **Productores ejecutivos:** John Carlin, F. Richards Pappas, David Saltz, Nick Powell, Stephen Woolley. **Idea:** Leigh Blake, John Carlin. **Duración aproximada programa:** 90 min. Color.

Red Hot and Blue es un programa homenaje a Cole Porter, que reúne a grandes figuras de la música pop y rock de los 80, interpretando canciones clásicas del músico americano. Wenders dirige al grupo U2 en la canción "Night and Day". Entre otros, Alex Cox dirige a Debbie Harry & Iggy Pop, en "Well, did You Evah!"; Jean Baptiste Mondino dirige a Neneh Cherry, en "I've Got You Under My Skin".

Arisha, the Bear and the Stone Ring (1992)

Producción: Wim Wenders Produktion (Berlín). **Organización general:** Michael Schwarz. **Productores ejecutivos:** Jolanda Darbyshire, Katsumi Yutani. **Coordinadores de producción:** Claudia Bade, Uwe Kossmann. **Ayudante de dirección:** Scott Kirby. Ayudante personal de Wim Wenders: Dagmar Forelle. **Guión:** Wim Wenders. **Fotografía:** Jürgen Jürges. **Música:** Laurent Petitgand. Canciones: "I Have the Gun" interpretada por Crime and the City Solution; "Shine On" interpretada por The House of Love; "The Weeping Song" interpretada por Nick Cave and the Bad Seeds; "Eternity" interpretada por Shrink; "Master of Two Servants" interpretada por Ed Kuepper. **Montaje:** Peter Przygodda. **Vestuario:** Esther Walz. **Sonido:** Günther Korwich. **Intérpretes:** Rüdiger Vogler *(el oso)*, Anna Vronskaya *(madre de Arisha)*, Arina Voznesenskaya *(Arisha)*, Wim Wenders *(Santa Claus)*, Gong Hung Truong, Nam Ha Nguyen, Thi Hoa Nguyen *(familia vietnamita)*. **Duración aproximada:** 30 min. 35 mm. Panorámico. Color.

Un hombre disfrazado de oso, vendedor de publicidad en las calles de Berlín, decide abandonar el país. Una mujer, que viaja con su hija Arisha, le pide que conduzca su coche y así ella puede seguir escribiendo su novela. El le cuenta a ella los percances que le han

ocurrido en los últimos días. Por el camino hacia el Norte recogen a un hombre vestido de Santa Claus, que con su cámara de vídeo graba todo lo que ocurre y todo lo que le rodea. Recogen durante el trayecto a una familia vietnamita, y saludan a varios viajeros a lo largo del camino. En la playa, Arisha encuentra una piedra en forma de anillo y charla con el hombre oso sobre la singularidad de cada una de las cosas que existen. Finalmente todos se separan: el hombre oso sigue su viaje en tren, el hombre Santa Claus queda al borde de la carretera, y Arisha y su madre continúan su viaje.

Largometrajes

Summer in the City. Dedicated to The Kinks (1970)

Producción: Hochschule für Fernsehen und Film (Munich). **Director de producción:** Wim Wenders. **Guión:** Wim Wenders. **Fotografía:** Robby Müller. **Música:** The Kinks, Lovin' Spoonful, Chuck Berry, Gene Vincent, The Troggs, Gustav Mahler. Canciones: "Something for the Day", "This Rainy Day", "I Want You" de The Kinks; "Summer in the City" de Lovin' Spoonful. **Montaje:** Peter Przygodda. **Sonido:** Gerg Conrad. **Intérpretes:** Hanns Zischler *(Hanns)*, Edda Köchl *(Edda)*, Libgart Schwarz *(Libgart)*, Marie Bardischewski *(Marie)*, Gerd Stein *(chófer)*, Muriel Werner *(miembro de la banda)*, Schrat *(músico de rock)*, Wim Wenders *(jugador de billar)*. **Lugares de rodaje:** Munich, Berlín. **Duración aproximada:** 145 min. (primera versión), 116 min. (segunda versión). 16 mm. B/N.

Hanns, después de cumplir un año en la cárcel, sale en libertad. Quiere emprender una nueva vida y olvidarse de la gente con la que se había relacionado en su época delictiva. A pesar de que sus antiguos amigos no dejan de perseguirle, intenta reanudar viejas y buenas amistades. Sus esfuerzos son en vano, y decide trasladarse a Berlín, pero ahí se repite la misma historia. Sus antiguos cómplices no le dejan en paz y no puede reanudar una buena amistad con una vieja amiga. Su próxima huida será a Amsterdam. En contradicción con el título, el rodaje se hizo en unas invernales y desoladas Munich y Berlín.

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (1971)

Producción: Produktion 1 im Filmverlag der Autoren (PIFDA) (Munich) / Osterreichischen Telefilm AG (Viena). **Productor:** Peter Genée. **Director de producción:** Eberhard Maier. **Ayudantes de dirección:** Veith von Fürstenberg, Klaus Bädekerl. **Argumento:** basado en la novela de Peter Handke. **Guión:** Wim Wenders. **Diálogos:** Wim Wenders, Peter Handke. **Fotografía:** Robby Müller. **Ayudante de fotografía:** Martin Schäfer. **Música:** Jürgen Knieper. Canciones: Johnny and the Hurricans, Roy Orbison, The Tokens, The Ventures. **Montaje:** Peter Przygodda. **Decorados:** Rudolf Schneider Manns-Au, Burghard Schlicht. **Sonido:** Rainer Lorenz, Martin Müller. **Intérpretes:** Arthur Brauss *(Josef Bloch)*, Kai Fischer *(Hertha Gabler)*, Erika Pluhar *(Gloria)*, Libgart Schwarz *(Anna)*, Marie Bardischewski *(Maria)*, Michael Toost *(representante)*, Bert Fortell *(policía)*, Edda Kochl *(muchacha)*. **Lugares de rodaje:** Viena, Burgenland, Graz. **Duración aproximada:** 100 min. 35 mm. Eastmancolor. **Nota:** Título de distribución en España en circuitos no comerciales: "El miedo del portero ante el penalti".

Joseph Bloch es portero de un equipo alemán de fútbol. Durante un partido, en Viena, se distrae y deja colar un gol que hubiera parado fácilmente de haber estado atento. Tras una discusión con el árbitro reclamando fuera de juego, se va a la ciudad, donde pasea y va al cine. Sigue a la taquillera, Gloria, hasta su casa, donde ella lo acoge. A la mañana siguiente estrangula a Gloria y huye hacia la frontera. Allí renueva una vieja amistad con Hertha, que regenta una posada. Joseph lee los periódicos para averiguar lo que sabe la policía del asesinato de Gloria. Sigue su vida rutinaria hasta el día en que su retrato-robot aparece en la prensa. Va a un campo de fútbol, donde entabla conversación con un viajante, al que convence para que observe la soledad del portero, en vez de seguir los movimientos del balón.

Der scharlachrote Buchstabe (La letra escarlata) (1972)

Producción: Produktion 1 im Filmverlag der Autoren (PIFDA) (Munich) / Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Colonia) / Elías Querejeta P.C. (Madrid). **Supervisor de producción:** Thomas Schamoni. **Directores de producción:** Peter Genée, Primitivo Alvaro. **Ayudante de dirección:** Bernardo Fernández. **Argumento:** guión literario "Der Herr klagt über sein Volk in der Wildnis Amerika" de Tankred Dorst y

Ursula Ehler, basado en la novela *The Scarlet Letter,* de Nathaniel Hawthorne. **Guión:** Wim Wenders, Bernardo Fernández. **Fotografía:** Robby Müller. **Ayudante de fotografía:** Martin Schäfer. **Música:** Jürgen Knieper. Adicional: Luis de Pablo. **Montaje:** Peter Przygodda. **Dirección artística:** Manfred Lütz, Adolfo Cofiño. **Sonido:** Christian Schubert. **Intérpretes:** Senta Berger *(Hester Prynne)*, Hans Christian Blech *(Dr. Chillingworth)*, Lou Castel *(Dimmesdale)*, Yelena Samarina *(señora Hibbins)*, Yella Rottländer *(Pearl)*, Angel Alvarez *(Wilson)*, William Layton *(Bellingham)*, Alfredo Mayo *(Fuller)*, Rafael Albaicín *(indio)*. **Lugares de rodaje:** El Ferrol, Colmenar Viejo (Madrid), Estudios de Colonia (Alemania). **Duración aproximada:** 90 min. 35 mm. Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: 18 de octubre de 1978: Alphaville.

Durante el siglo XVII, en Salem, comunidad inglesa de Norteamérica, situada en el Atlántico, Hester Prynne es requerida cada año por las autoridades, ante el pueblo, para que confiese el nombre del padre de su hija, fruto de un adulterio, pero ella siempre permanece callada. Vive con su hija, Pearl, apartada del resto de la población y llevando siempre sobre su vestido la marca de adúltera: una letra "A" de color rojo. Un día, aparece su marido, que había sido dado por perdido en un naufragio, pero que en realidad había estado viviendo con los indios. Este toma el nombre de doctor Chillingworth, y le pide a Hester que no revele su identidad, porque piensa desenmascarar al padre de Pearl. Comienza a sospechar del pastor Dimmesdale, quien siempre defiende a Hester, y que sufre de raras dolencias y desmayos. A la muerte del gobernador Bellingham, le sustituye Fuller, más conservador y enemigo de Hester, por lo que ésta decide huir aprovechando la llegada de un barco, y prepara también la fuga de Dimmesdale. Pero éste, atormentado, quiere, antes de irse, confesar ante el pueblo su pecado. Así lo hace, y después de un desmayo es estrangulado por Fuller. Hester y su hija se embarcan ante la mirada de Chillingworth.

Alice in den Städten (Alicia en las ciudades) (1973)

Producción: Produktion 1 im Filmverlag der Autoren (PIFDA) (Munich) / Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Colonia). **Productor:** Joachim von Mengershausen. **Supervisores de producción:** Peter Genée, Veith von Fürstenberg. **Jefe de producción:** Chris A. Holenia. **Ayudante de dirección:** Mickey Kley. **Guión:** Wim Wenders. Colaboración: Veith von Fürstenberg. (Colaboración a título personal y sin acreditar: Sam Fuller). **Fotografía:** Robby Müller, Martin Schäfer. **Música:** Can, Chuck Berry, Canned Heat, Deep Purple, Count Five, The Stories, Gustav Mahler. **Montaje:** Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen. **Sonido:** Martin Müller. **Intérpretes:** Rüdiger Vogler *(Philip Winter)*, Yella Rottländer *(Alice)*, Lisa Kreuzer *(Lisa, madre de Alicia)*, Edda Köchl *(amiga en New York)*, Ernest Böhm *(policía)*, Sam Presti *(vendedor de coches)*, Lois Moran *(azafata)*, Didi Petrikat *(la chica)*. **Lugares de rodaje:** Nueva York, Virginia, Amsterdam, Cuenca del Ruhr. **Duración aproximada:** 110 min. 16 mm. B/N. **Estreno:** Barcelona: 31 de enero de 1979: Ars. Madrid: 3 de abril de 1979: Alphaville 4.

Philip es un escritor alemán que intenta recoger sus impresiones de un viaje por Estados Unidos. Pero, aunque ya tiene un abundante reportaje fotográfico, no consigue escribir ni una línea, y decide volver a su país. Por problemas de las líneas aéreas debe volar a Amsterdam, y en la espera de su avión conoce a Lisa, una joven alemana con problemas sentimentales, que viaja con su hija Alice, de nueve años. Lisa deja a Alice con Philip durante un rato, pero finalmente pierde el avión, dejando una nota a Philip para que lleve a la niña a Amsterdam, donde se reunirá con ellos. Philip y Alice vuelan a Amsterdam, y como la madre no llega, emprenden un largo recorrido por Alemania en busca de la abuela de la niña, mientras va creciendo entre ellos una fuerte amistad. Cuando Lisa reaparece y Philip acompaña a Alice a encontrarse con su madre, sabe que, en cierto modo, su sentido de la vida ha sufrido un profundo cambio.

Falsche Bewegung (1975)

Producción: Solaris Film (Munich) / Peter Genée-Bernd Eichinger (Munich). Coproducida con: Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Colonia). **Productor:** Peter Genée. **Directores de producción:** Rolf M. Degener, Harry Klüger. **Ayudante de dirección:** Mickey Kley. **Argumento:** inspirado en la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*), de Johann Wolfgang von Goethe. **Guión:** Peter Handke. **Fotografía:** Robby Müller, Martin Schäfer. **Música:** Jürgen Knieper. Canciones: The Troggs. **Montaje:** Peter Przygodda, Barbara von Weitershausen. **Decorados:** Heidi Lüdi. **Sonido:** Mar-

tin Müller, Klaus Kaiser. **Intérpretes:** Rüdiger Vogler *(Wilhelm)*, Hans Christian Blech *(Laertes)*, Hanna Schygulla *(Thérèse)*, Nastassja Nakszynski (Kinski) *(Mignon)*, Peter Kern *(Bernhard Landau)*, Ivan Desny *(industrial)*, Marianne Hoppe *(madre de Wilhelm)*, Lisa Kreuzer *(Janine)*, Adolf Hansen *(conductor)*. **Lugares de rodaje:** Hamburgo, Bonn, Glückstadt, Osterpai. **Duración aproximada:** 104 min. 35 mm. Panorámico. Eastmancolor. **Nota:** Título de distribución en España en circuitos no comerciales: "Falso movimiento".

Wilhelm, en su intento de ser escritor, se separa de su madre y emprende una especie de viaje iniciático por Alemania. En el tren encuentra a Laertes y a su joven compañera Mignon, que son artistas callejeros. Ya en Bonn se les une Thérèse, una actriz que Wilhelm había visto pasar en otro tren. También se incorpora al grupo Bernhard, un poeta vienés. Buscando la casa del tío de Bernhard, llegan, por error, a la casa de un industrial, que les alberga contento de aliviar su soledad. Laertes le revela a Wilhelm su pasado nazi; Bernhard abandona el grupo, el industrial acaba suicidándose y cuando Wilhelm amenaza de muerte a Laertes, éste huye y todos se separan. Wilhelm piensa que su vida es una sucesión de falsos movimientos.

Im Lauf der Zeit (En el curso del tiempo) (1975)

Producción: Wim Wenders Produktion (Munich). **Productor:** Wim Wenders. **Supervisor de producción:** Michael Wiedemann. **Jefe de producción:** Heinz Badewitz. **Ayudante de dirección:** Martin Hennig. **Guión:** Wim Wenders. **Fotografía:** Robby Müller, Martin Schäfer. **Música:** Axel Linstädt (música), Bernd Linstädt (letras), interpretada por Improved Sound Ltd. Temas principales: "In The Course of Time", "If You Take the Key Out". Canciones: "The More I See You" interpretada por Chris Montez; "Just Like Eddy" interpretada por Heinz; "King of the Road" de Roger Miller; "So Long" interpretada por Chrispian St. Peters. **Montaje:** Peter Przygodda. **Decorados:** Heidi Lüdi, Bernd Hirskorn. **Sonido:** Martin Müller, Bruno Bollhalder. **Intérpretes:** Rüdiger Vogler *(Bruno Winter)*, Hanns Zischler *(Robert/"Kamikaze")*, Lisa Kreuzer *(Pauline)*, Rudolf Schündler *(padre de Robert)*, Marquard Böhm *(hombre que pierde a su esposa)*, Dieter Traier *(Paul)*, Franziska Stömmer *(propietaria del cine)*, Patrick Kreuzer *(muchacho)*. **Lugares de rodaje:** entre Lüneburg y Hof, a lo largo de la frontera con la República Democrática Alemana. **Duración aproximada:** 175 min. 35 mm. Panorámico. B/N. **Estreno:** Madrid: 12 de enero de 1978: Dúplex 1. **Premios:** Festival de Cannes 1976: Premio FIPRESCI. Festival de Chicago 1976: Hugo de Oro.

Bruno Winter viaja en la furgoneta que le sirve de taller para reparar los proyectores cinematográficos de los pequeños pueblos de la frontera entre las dos Alemanias. Encuentra un día a Robert, que ha abandonado a su mujer, y viajan juntos. Hablan poco, pero siempre reflexionando sobre lo que han sido sus vidas. Bruno lleva a Robert a una isla donde pasó su infancia. En una noche pasada en un *bunker* del ejército americano, se pelean y se acusan mutuamente: Bruno a Robert, del abandono de su esposa; y Robert a Bruno, de su solitaria vida. Se separan para seguir caminos distintos.

Der amerikanische Freund / L'Ami américain (El amigo americano) (1977)

Producción: Road Movies Filmproduktion (Berlín) / Wim Wenders Produktion (Munich) / Les Films du Losange (París) / Westdeutscher Runfunk (Colonia). **Productores ejecutivos:** Michael Wiedemann (Alemania); Pierre Cottrell (París y Nueva York). **Directoras de producción:** Renée Otto-Gundelach; Margaret Menegoz (París). **Jefes de producción:** Harald Klüger, Heinz Badewitz; Philippe Schwartz (París); Pat Kirck (Nueva York). **Ayudantes de dirección:** Fritz Müller-Scherz; Emmanuel Clot, Serge Brodskis (París). **Argumento:** basado en la novela *Ripley's Game*, de Patricia Highsmith. **Guión:** Wim Wenders. **Fotografía:** Robby Müller. **Ayudantes de fotografía:** Martin Schäfer, Jacques Steyn; Ed Lachman (Nueva York). **Música:** Jürgen Knieper. Canciones: The Kinks. **Montaje:** Peter Przygodda. **Dirección artística, títulos:** Sickerts. **Decorados:** Heidi Lüdi, Toni Lüdi. **Vestuario:** Isolde Nist. **Sonido:** Martin Müller, Peter Kaiser. **Intérpretes:** Dennis Hopper *(Tom Ripley)*, Bruno Ganz *(Jonathan Zimmermann)*, Lisa Kreuzer *(Marianne Zimmermann)*, Gérard Blain *(Raoul "Minot" Duplat)*, Nicholas Ray *("Derwatt")*, Samuel Fuller *(El Americano)*, Peter Lilienthal *(Marcangelo)*, Daniel Schmid *(Samuel Igraham)*, Jean Eustache *(hombre del bar)*. **Lugares de rodaje:** Hamburgo, Mar del Norte, Munich, París, Nueva York. **Duración aproximada:** 126 min. 35 mm. Panorámico.

Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: 20 de septiembre de 1978: Alphaville.

Tom Ripley es el encargado de comercializar una falsificación de un cuadro de Derwatt. La subasta tiene lugar en Alemania, y allí encuentra a Zimmermann, un antiguo restaurador de cuadros. Zimmermann está muy enfermo y Raoul Minot, jefe de una trama criminal, decide aprovecharlo. Le ofrece pagarle la visita a un médico en París a cambio de que asesine a un hombre. Zimmermann se resiste a aceptar, pero finalmente se ve envuelto en la red criminal y comete más de un asesinato. Su amistad con Ripley va creciendo, y acaban viéndose obligados a deshacerse juntos de los hombres de Minot. Cuando Zimmermann, tras hacer desaparecer los cadáveres, se marcha con su mujer, muere en el camino de un fallo cardíaco.

Lightning over Water (Relámpago sobre agua) (1980)

Producción: Road Movies Filmproduktion (Berlín) / Wim Wenders Produktion (Berlín). En asociación con Viking Film (Estocolmo). **Productores:** Chris Sievernich, Pierre Cotrell. **Productora ejecutiva:** Renée Gundelach. **Productores asociados:** Laurie Frank, Jonathan Becker. **Directores:** Nicholas Ray, Wim Wenders. **Ayudante de dirección:** Pat Kirck. **Argumento, guión:** Nicholas Ray, Wim Wenders. **Fotografía:** Ed Lachmann. Video: Tom Farrell. **Ayudantes de fotografía:** Martin Schäfer, Mitch Dubin, Tim Ray. **Música:** Ronee Blakley. Canción compuesta e interpretada por Ronee Blakley. **Montaje:** Peter Przygodda, Wim Wenders. **Sonido:** Martin Müller, Maryte Kavaliauskas, Gary Steele, Lee Orloff. **Intérpretes:** Nicholas Ray, Wim Wenders, Gerry Bammann, Ronee Blakley, Pierre Cottrell, Stephan Czapsky, Mitch Dubin, Tom Farrell, Becky Johnston, Tom Kaufman, Maryte Kavaliauskas, Pat Kirck, Ed Lachmann, Martin Müller, Craig Nelson, Peter Przygodda, Susan Ray, Tim Ray, Martin Schäfer, Chris Sievernich *(ellos mismos)*. **Lugares de rodaje:** Nueva York, Poughkeepsie (Nueva York); Malibu (California). **Duración aproximada:** 116 min. (primera versión), 90 min. (versión definitiva). 35 mm. Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: 11 de marzo de 1981: Alphaville. **Notas:** Título alternativo: **Nick's Movie.** Contiene extractos de **The Lusty Men** y de **We Can't Go Home Again**, de Nicholas Ray. Al ver la primera versión, montada en su totalidad por Peter Przygodda y proyectada en el Festival de Cannes 1980, Wenders decidió cambiar el montaje y realizarlo él personalmente.

Wim Wenders llega a Nueva York para encontrarse con Nicholas Ray. Este, enfermo, ha sufrido ya tres operaciones. Los dos realizadores son amigos desde que Ray intervino en una película de Wenders como actor. Sin saber muy bien lo que va a ocurrir, inician el rodaje de una película que acaba siendo el documental de los últimos días de Nicholas Ray.

Hammett (El hombre de Chinatown) (1982)

Producción: Zoetrope Studios (San Francisco). **Productores:** Fred Roos, Ronald Colby, Don Guest. **Productor ejecutivo:** Francis Ford Coppola. **Productora asociada:** Mona Skager. **Coordinador de producción:** Teri Fettis. **Directores de producción:** Ronald Colby, Robert J. Huddleston. **Ayudantes de dirección:** Arne Schmidt, Ronald Colby. Segundos ayudantes: David Valdés, Daniel Attias. **Argumento:** basado en la novela homónima de Joe Gores. **Guión:** Ross Thomas, Dennis O'Flaherty. **Adaptación:** Thomas Pope. **Fotografía:** Philip Lathrop, Joseph Biroc. **Ayudantes de fotografía:** Bill Johnson, Frederic J. Smith. **Música:** John Barry. Solo de piano: Michael Lang; solo de clarinete: Ronny Lang. Asesora música china: Lucia Hwong. **Montaje:** Barry Malkin, Marc Laub, Robert Q. Lovett, Randy Roberts. **Diseño de producción:** Dean Tavoularis, Eugene Lee. **Dirección artística:** Angelo Graham, Leon Erickson. **Diseño de decorados:** James Murakami, Bob Goldstein. **Decorados:** George R. Nelson, Steve Potter. **Vestuario:** Ruth Morley. **Sonido:** James Webb Jr., Richard Goodman. **Efectos especiales:** Howard Jensen, Joseph Lombardi. **Intérpretes:** Frederic Forrest *(Hammett)*, Peter Boyle *(Jimmy Ryan)*, Marilu Henner *(Kit Conger/Sue Alabama)*, Roy Kinnear *(Eddie Hagedorn)*, Lydia Lei *(Crystal Ling)*, Elisha Cook *(Eli, el taxista)*, Sylvia Sidney *(Donaldina Cameron)*, David Patrick Kelly *(Winston)*, R. G. Armstrong *(teniente O'Mara)*, Sam Fuller *(Mike, jugador de billar)*. **Estudios:** Zoetrope Studios (San Francisco). **Duración aproximada:** 97 min. 35 mm. Technicolor. **Estreno:** Madrid: 28 de febrero de 1983: Roxy A, Windsor B.

Dashiell Hammett, ya maduro, sentado a su máquina, termina una novela en la que Jimmy Ryan, un viejo amigo y mentor es, una vez más, el protagonista. Ryan, en persona, aparece

en su habitación para pedirle ayuda: quiere encontrar a Crystal, una joven china desaparecida. Hammett, en deuda con Ryan, decide ayudarlo y ahí se inicia una complicada aventura con multitud de personajes, todos implicados en una intrincada red de chantaje, prostitución y muertes. Finalmente es Hammett quien, después de haber perdido el manuscrito de su novela, y por encargo de seis millonarios extorsionados, debe llevar un millón de dólares y rescatar de Ryan y Crystal, que lo han estado engañando, unos negativos comprometedores. La muchacha china finalmente huye con el dinero tras abatir a su socio Ryan. Hammett vuelve a su máquina de escribir e inicia una nueva novela.

Der Stand der Dinge / The State of Things / O Estado das Coisas (El estado de las cosas) (1982)

Producción: Gray City (Nueva York) / V.O. Filmes (Lisboa) para Road Movies Filmproduktion (Berlín) / Wim Wenders Produktion (Berlín) / Pro-Ject Filmproduktion (Munich). Coproducida con: Zweites Deutsches Fersehen (ZDF) (Mainz). Colaboración: Paris Film (París) / Musidora (Madrid) / Film International (Roterdam) / Artificial Eye (Londres). **Productor:** Chris Sievernich. **Productores asociados:** Paulo Branco, Pierre Cottrell. **Coordinadoras de producción:** Lilyan Sievernich, Birgit Lelek; Judy Mooradian (Los Angeles). **Directores de producción:** Antonio Gonçalo (Portugal); Steve McMillin (Los Angeles). **Ayudantes de dirección:** Carlos Santana (Portugal); Greg Gears (Los Angeles). **Argumento, guión:** Robert Kramer, Wim Wenders. **Fotografía:** Henri Alekan, Fred Murphy. **Ayudantes de fotografía:** Agnès Godard (Portugal), Steve Dubin (Los Angeles). **Música:** Jürgen Knieper. Canciones: "Standin' at the Big Hotel", "Fools Fall in Love" de Butch Hancock, interpretadas por Joe Ely; "Tom's Song" de David Blue; "Girl's Imagination", "Lies to Live By" interpretadas por The Del Byzanteens; "Los Angeles", "Beyond and Back" interpretadas por X; "Hollywood, Hollywood" de Allen Goorwitz. **Montaje:** Barbara von Weitershausen; Peter Przygodda (colaboración especial). **Decorados:** Zé Branco (Portugal). **Vestuario, maquillaje:** Maria Gonzaga (Portugal). **Sonido:** Maryte Kavaliauskas. **Intérpretes:** intérpretes de "The Survivors": Isabelle Weingarten *(Anna)*, Rebecca Pauly *(Joan)*, Jeffrey Kime *(Mark)*, Geoffrey Carey *(Robert)*; equipo de realización de "The Survivors": Patrick Bauchau *(Friedrich "Fritz", el director)*, Paul Getty III *(Dennis, el guionista)*, Viva Auder *(Kate, la secretaria de dirección)*, Samuel Fuller *(Joe, el director de fotografía)*; en Los Angeles: Allen Goorwitz *(Gordon)*, Roger Corman *(el abogado)*, Martine Getty *(la secretaria)*. **Lugares de rodaje:** Sintra, Lisboa (Portugal); Los Angeles. **Duración aproximada:** 121 min. 35 mm. Panorámico. **Estreno:** Madrid: 12 de enero de 1983: Alphaville. **Premios:** Mostra de Venecia 1982: León de Oro. Título francés: "L'Etat des choses".

Unos seres extrañamente vestidos, "Los supervivientes", intentan llegar al mar atravesando una tierra desolada. Se trata de la secuencia de una película que se está rodando en la costa de Portugal. Pero el rodaje se complica: Gordon, el productor, ha desaparecido en busca de más película, porque están consumiendo los últimos metros de un celuloide de deshecho. Todo el equipo, con Fritz, el director, se aloja en un hotel de la costa, y allí pasan el tiempo dedicándose a las ocupaciones más diversas. Dennis, el guionista, es de los más afectados, pues invirtió su dinero en la película. Pero Fritz no lo sabe, y está tranquilo y deseando poder rodar cada una de las situaciones que se van produciendo. Este, finalmente, va a los Angeles en busca de Gordon y lo encuentra desesperado, pues los productores no comprenden que el director quiera rodar en blanco y negro. Cuando los dos se despiden, unas balas acaban con ellos, mientras Fritz intenta seguir rodando.

Paris, Texas (París, Texas) (1984)

Producción: Road Movies Filmproduktion (Berlín) / Argos Films (París). En asociación con Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Colonia) / Channel 4 (Londres) / Pro-Jet Filmproduktion (Munich). **Productor:** Don Guest. **Productor delegado:** Anatole Dauman. **Productor ejecutivo:** Chris Sievernich. **Productor asociado:** Pascale Dauman. **Coordinadora de producción:** Dianne Lisa Cheek. **Directora de producción:** Karen Koch. **Ayudantes de dirección:** Claire Denis; Michael Helfand (meritorio). **Guión:** Sam Shepard. **Adaptación:** L. M. Kit Carson. **Fotografía:** Robby Müller. **Ayudantes de fotografía:** Agnès Godard, Pim Tjujerman. Segunda unidad (adicional): Martin Schär. **Música:** Ry Cooder. **Montaje:** Peter Przygodda. Agradecimientos a Barbara von Weitershausen. **Dirección artística:** Kate Altman. **Decorados:**

Anne Kuljian (Los Angeles). **Diseño de vestuario:** Birgitta Bjerke. **Sonido:** Jean Paul Mugel. **Intérpretes:** Harry Dean Stanton *(Travis)*, Nastassja Kinski *(Jane)*, Dean Stockwell *(Walt)*, Aurore Clément *(Anne)*, Hunter Carson *(Hunter)*, Bernhard Wicki *(doctor Ulmer)*, Sam Berry *(empleado estación de servicio)*, Claresie Mobley *(empleada oficina de alquiler de coches)*. **Lugares de rodaje:** Big Bend, Marathon, Fort Stockton, El Paso, Houston, Nordheim, Port Arthur (Texas); Four Corners, Los Angeles, Burbank, Ocean Way Studio (L.A.) (California); Deming (Nuevo México). **Duración aproximada:** 148 min. 35 mm. Panorámico. Color. **Estreno:** Barcelona: 29 de noviembre de 1984: Capsa, Alexandra. Madrid: 19 de diciembre de 1984: Alphaville, Amaya, Tívoli, Infantas. **Premios:** Festival de Cannes 1984: Palma de Oro, Premio FIPRESCI. Premio Léon Moussinac 1984 (Premio Crítica francesa a la Mejor Película Extranjera). Premio de la Academia Británica 1985 a la Mejor Dirección de Película Extranjera.

Travis reaparece un día, tras cuatro años sin que su hermano Walt supiera nada de él. Durante este tiempo, Walt y su esposa Anne han criado y educado a Hunter, el hijo de Travis. Tras unos días en silencio, Travis empieza a relacionarse con su hijo, que lentamente lo va aceptando. Ambos parten en busca de Jane, la madre, una hermosa joven que todos los meses deposita una cantidad en el banco para su hijo. La encuentran en un *peep-show*, donde en una cabina escaparate debe someterse a los caprichos que los clientes le dictan por un teléfono. Cuando Travis habla con ella desgrana todos los lamentos sobre el fracaso de su amor y su matrimonio, y ella reconoce su voz. Tras conseguir reunir a la madre y al hijo, Travis desaparece de nuevo.

Tokyo-Ga (Tokyo-Ga) (1985)

Producción: Wim Wenders Produktion (Berlín) / Gray City (Nueva York) / Chris Sievernich Filmproduktion (Berlín). Participación: Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Colonia). **Productor:** Chris Sievernich. **Argumento, guión:** Wim Wenders. **Fotografía:** Ed Lachman. **Música:** "Dick Tracy", Loorie Petitgand, Mèche Mamecier, Chico Rojo Ortega. **Montaje:** Wim Wenders, Solveig Dommartin, Jon Neuburger. **Sonido:** Hartmut Eichgrün (mezclas). **Colaboradores:** Chishu Ryu, Yuharu Atsuta, Werner Herzog. **Narración:** Wim Wenders. **Lugar de rodaje:** Tokio. **Duración aproximada:** 92 min. 16 mm. Panorámico. Color. **Estreno:** Madrid: 3 de marzo de 1989: Alphaville. Barcelona: 7 de abril de 1989: Alexis. **Nota:** Secuencias de **Tokyo Monogatari** (Yasujiro Ozu, 1953).

En este "diario filmado", Wenders quiere rastrear las huellas de Yasujiro Ozu, al que considera un maestro, en el Tokio moderno. Contrasta los cambios físicos que ha sufrido la ciudad en los últimos treinta años a través de planos de la vida cotidiana: los jugadores, casi autómatas, de los salones de juego de pachinko, los parques donde los adolescentes bailan el rock, los juegos en masa de golf, los cementerios donde los niños juegan al béisbol, la reproducción artificial de los alimentos, con el Tokio que conoció por las películas de Ozu. Entrevista a Chishu Ryu y a Yuharu Atsuta, intérprete y cámara, respectivamente, en numerosas películas de Ozu, quienes relatan con minuciosidad y mucho respeto el trabajo con su maestro. Y finalmente, tiene una conversación con Herzog, que se encontraba de paso en Tokio, sobre la búsqueda de las imágenes.

Der Himmel über Berlin / Les Ailes du désir (Cielo sobre Berlín) (1987)

Producción: Road Movies Filmproduktion (Berlín) / Argos Films (París). Colaboración: Westdeutscher Rundfunk (WDR) (Colonia). **Productores:** Wim Wenders, Anatole Dauman. **Productora ejecutiva:** Ingrid Windisch. **Productores asociados:** Joachim von Mengershausen, Pascale Dauman. **Asesor de producción:** Chris Sievernich. **Jefe de producción:** Herbert Kertz. **Ayudantes de dirección:** Claire Denis; Knut Winkler (2º ayte.), Carola Hochgräf (3er. ayte.). Ayudante personal de Wenders: Ulla Zwicker. **Argumento, guión:** Wim Wenders, Peter Handke. Colaboración: Richard Reitinger. **Fotografía:** Henri Alekan. Ayudante personal: Louis Cochet. **Ayudante de fotografía:** Agnès Godard. **Fotografía adicional:** Peter Ch. Arnold, Martin Kukula. **Segunda unidad:** Frank Blasberg, Peter Braatz. **Fotografía helicóptero:** Klemens Becker, Klaus Krieger. **Música:** Jürgen Knieper. Música de circo: Laurent Petitgand. Canciones: "Angel Fragments" de Laurie Anderson; "Les Filles du Calvaire" de Laurent Petitgand; "Six Bells Chime" de Crime and the City Solution; "The Carny", "From Her to Eternity" de Nick Cave and the Bad Seeds; "Pas attrendre" de Sprung aus den Wolken; "Some Guys" de Tuxedomoon; "When I Go" de

Minimal Compact. **Montaje:** Peter Przygodda. **Dirección artística:** Heidi Lüdi. **Decorados:** Esther Walz. **Diseño de vestuario:** Monika Jacobs. **Sonido:** Jean Paul Mugel, Axel Arft. **Intérpretes:** Bruno Ganz *(Damiel)*, Solveig Dommartin *(Marion)*, Otto Sander *(Cassiel)*, Curt Bois *(Homero)*, Peter Falk *(él mismo)*, Hans Martin Stier *(el moribundo)*, Elmar Wilms *(el hombre triste)*, Sigurd Rachman *(el suicida)*. **Lugar de rodaje:** Berlín Oriental. **Duración aproximada:** 128 min. 35 mm. Panorámico. B/N y Color: Eastmancolor. **Estreno:** Barcelona: 15 de enero de 1988: Arcadia. Madrid: 27 de enero de 1988: Alphaville. **Premios:** Festival de Cannes 1987: Mejor Director. Festival de Sidney 1987: Mejor Película. Premio Félix 1988: Mejor Dirección, Mejor Actor Secundario (Curt Bois).

Sólo los niños pueden ver a Damiel y Cassiel, dos ángeles que velan sobre los habitantes de Berlín, cuyos más íntimos pensamientos conocen. Con ellos veremos a ricos, pobres, felices, desgraciados... Un anciano intentando recuperar el Berlín de su juventud. Marion, una trapecista solitaria. Peter Falk, actor en un rodaje. Las desiertas calles de Berlín Este... Damiel decide volverse humano y busca a la trapecista, descubriendo que el actor, Peter Falk, también había sido un ángel. Cassiel observa cómo Damiel y Marion inician su relación, y Damiel escribe en su diario: *"Ahora sé lo que ningún ángel sabe"*.

Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten / Carnet de notes sur vêtements et villes (1989)

Producción: Road Movies Filmproduktion (Berlín) / Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou (París). **Productor ejecutivo:** Ulrich Felsberg. **Coordinadora de producción:** Dagmar Forelle. **Argumento:** basado en una idea de François Burkhardt. **Guión, comentarios:** Wim Wenders. **Fotografía:** Robby Müller, Muriel Edelstein, Uli Kudicke, Wim Wenders (vídeo), Masatoshi Nakajima, Masashi Chikamori. **Música:** Laurent Petitgand. **Canciones:** "Fall in Mid Air" de Akira Miyoshi. "Shi an no kodomo ichiba" de Keiichi Ohta, Koji Ueno. **Montaje:** Dominique Auvray, Lenie Savietto, Anne Schnee. **Asesor artístico:** France Grand. **Sonido:** Jean Paul Mugel, Axel Arft, Reiner Lorenz. **Participación:** Yohji Yamamoto. **Lugares de rodaje:** Tokio, París. **Duración aproximada:** 79 min. 35 mm. Color.

En una larga conversación con el modisto Yohji Yamamoto, Wenders reflexiona sobre el mundo de la moda, los modos de trabajo de sus creadores y la afinidad de este mundo con las ciudades en que se desenvuelve: París o Tokio. Vemos a Yamamoto diseñando, preparando a las modelos, asistiendo a los desfiles. Más adelante pasean por los muelles del Sena y compran viejas fotografías. Wenders nos presenta el lazo de unión de ciudades y moda: el cine.

Bis ans Ende der Welt / Jusqu'au bout du monde / Until the End of the World (Hasta el fin del mundo) (1991)

Producción: Road Movies Filmproduktion (Berlín) / Argos Films (París) / Village Roadshow Pictures (Sidney). Participación: Centre National de la Cinématographie. Consell Régional Languedoc-Russillon / Australian Film Finance Corporation (Sidney). Colaboración: Phanos Development. **Productores:** Jonathan Taplin, Anatole Dauman; Paolo Branco (Portugal). **Coproductor:** Wim Wenders. **Productores asociados:** Julia Overton (Australia); Masa Mikage (Japón); Walter Donohue. **Productores ejecutivos:** Jean-Pierre Spiri-Mercanton (Francia); Ulrich Felsberg (Alemania); Kim Vecera y Greg Coote (Australia). **Organización general:** Marc Monnet. **Coordinadores de producción:** Ghislaine Cauet, Catherine Coste; Uwe Kossmann (Alemania); Maxine García (EE.UU.), Michiyo Hayashi, Anne Akemi Kaneko (Japón); Maggie Lake (Australia). **Directores de producción:** Barbara von Wrangell (Alemania); Karen McCabe (EE.UU.); Rosanna Roditi (Italia); Ginette Mejinsky, Claude Albouze (Francia); Alexandra Barradas (Portugal); Yoshio Tan, Kunio Niwa, Mitsuko Oki (Japón). **Director segunda unidad:** Daphne Paris (Australia). **Ayudantes de dirección:** Marc Jeny, Thierry Verrier, Scott Kirby; Alessandro Bressanello (Italia); Christine Fauconnot (Francia); Manuel Joâo Aguas (Portugal); Gabriele Mattner (Alemania); Masaharu Komsatsuki (Japón); Tony Mahood (Australia). Ayudante de Wim Wenders: Dagmar Forelle. **Argumento:** basado en una idea original de Wim Wenders y Solveig Dommartin. **Guión:** Peter Carey, Wim Wenders. **Fotografía:** Robby Müller. Adicional: Joel Peterson. **Fotografía adicional:** Joel Peterson. **Segunda unidad:** Benedict Neuenfels. Adicional: Theo Bierkens (Francia). **Vídeo alta definición:** Diseño: Sean Naughton. **Efectos visuales especiales:** Futur Effects. Frank Schelegel (supervisor). **Música:** Graeme

Revell. Solo de violoncelo: David Darling. Canciones: "Sax and Violins" interpretada por Talking Heads; "Summer Kisses, Winter Tears" interpretada por 1: Elvis Presley y 2: Julee Cruise; "Move with Me" interpretada por Neneh Cherry; "It Takes Time" de Fred y Patti Smith; "Last Night Sleep" interpretada por Can; "Until the End of the World" de U2; "Days" interpretada por Elvis Costello; "Le Vieil homme de la mer" de Laurent Petitgand; "Calling All Angels" interpretada por Jane Siberry y k. d. lang; "Sleeping in the Devil's Bed" de Daniel Lanois; "What's Good" de Lou Reed; "The Adversary" de Crime and the City Solutions; "(I'll Love You) Till the End of the World" interpretada por Nick Cave and the Bad Seeds; "Travelin' Light" interpretada por Boulevard of Broken Dreams Orchestra; "The Twist" interpretada por Chubby Checker; "Humans from Earth" interpretada por T-Bone Burnett; "Fretless" interpretada por R.E.M.; "The Blood of Eden" de Peter Gabriel; "Death's Door" interpretada por Depeche Mode; "Lagoons" interpretada por Gondwanaland; "Breakin' the Rules of the Game" interpretada por Robbie Robertson; "Happy Birthday" de Mildred y Patti Hill; "Galkan"; "Berceuse"; "Nze-Nze-Nze"; "Kulu-Kulu". **Montaje:** Peter Przygodda. **Diseño de producción:** Thierry Flamand (y objetos futuristas); Sally Campbell (Australia). **Dirección artística:** Claudio Carrer (Italia); Jan Schlubach, Alfred Hirschmeier (Alemania); Steve Burns (EE.UU.); Mitsuo Murayama (Japón); Ian Gracie (Australia). **Decorados:** Maria Jose Branco (Portugal); Hildy Burns (EE.UU.); Akira Ishige (Japón). **Diseño de vestuario:** Montserrat Casanova. **Sonido:** Jean Paul Mugel. Segunda unidad: Axel Arft, Jimmy Corcoran. **NHK, Unidad de Alta Definición: Productores:** Yoshinobu Numano, Katusfumi Nakamura. **Director:** Shuhei Masui. **Ayudante de dirección:** Takuya Seki. **Montaje:** Yuji Yoshizawa. **Gráficos:** Shigeru Suzuki. **Intérpretes:** William Hurt *(Trevor McPhee/ Sam Farber)*, Solveig Dommartin *(Claire Tourneur)*, Sam Neill *(Eugène Fitzpatrick)*, Jeanne Moreau *(Edith Farber)*, Max von Sydow *(Henry Farber)*, Rüdiger Vogler *(Philip Winter)*, Ernie Dingo *(Burt)*, Chick Ortega *(Chico Remy)*, Eddy Mitchell *(Raymond Monnet)*. **Lugares de rodaje:** París, Nueva York, Tokio, San Remo, Venecia, Lisboa, Berlín, San Francisco, Hakone (Japón), Sidney, Norte y Sur de Australia, Moscú, China. **Duración aproximada:** 179 min. 35 mm. Panorámico. Eastmancolor. **Estreno:** Madrid: 6 de mayo de 1992: Alphaville.

A su regreso en coche a París desde Venecia, Claire choca con el coche de dos delincuentes que han robado un banco en Niza, y la convencen para que transporte el dinero robado a París. Más adelante, en la carretera encuentra a Trevor, con el que viaja un trayecto. Al llegar a París, donde encuentra a Eugène, su marido, comprueba que Trevor le ha robado parte del dinero que transportaba. Claire inicia la peripecia de la búsqueda de Trevor, que la lleva a ciudades de todo el mundo y al descubrimiento de que Trevor es realmente Sam Farber, buscado por los gobiernos de varios países, e implicado en el invento de una cámara que permite ver a los ciegos. Tras la explosión de un satélite, Trevor y Claire creen erróneamente que ha llegado el fin del mundo y se refugian en un lugar de Australia. Al no haber ocurrido el anunciado final, celebran la llegada del año 2000.

In weiter Ferne, so nah! (¡Tan lejos, tan cerca!) (1993)

Producción: Road Movies Filmproduktion (Berlín) / Tobis Filmkunst. **Productor:** Wim Wenders. **Productor ejecutivo:** Ulrich Felsberg. **Director de producción:** Michael Schwart. **Coordinadora de producción:** Claudia Bade. **Ayudantes de dirección:** Scott Kirby; Caroline Veyssière, Anton Rey (segundos aytes.). **Argumento:** Wim Wenders. Asesores: Daniel Ganz, Lothar Trolle. **Guión:** Wim Wenders, Ulrich Zieger, Richard Reitinger. **Diálogos:** Ulrich Zieger. **Fotografía:** Jürgen Jürges. **Ayudante de fotografía/Steadicam:** Jörg Widmer. Segunda unidad: Judith Kaufmann. **Música:** Laurent Petitgand. Solo de violoncelo: David Darling; soprano: Irene Maas. Canciones: "Faraway, So Close!", "Cassiel's Song" de Nick Cave; "Stay" de U2; "Why Can't I Be Good" de Lou Reed; "Chaos" de Herbert Gronemeyer; "Travellin' On", "All God's Children" de Simon Bonney, J. D. Foster; "The Wanderer" interpretada por U2 con Johnny Cash; "Slow Tango" de Jane Siberry; "Call Me" interpretada por The House of Love; "Tightrope", "Speak My Language" de Laurie Anderson. **Montaje:** Peter Przygodda. **Diseño de producción:** Albrecht Konrad. **Decorados:** Martin Schreiber. **Diseño de vestuario:** Esther Walz. **Sonido:** Günther Kortwich (supervisor). **Efectos especiales:** Ulrich Netzer, Michael Luppino. **Intérpretes:** Otto Sander *(Cassiel)*, Peter Falk

(él mismo), Horst Buchholz *(Tony Baker)*, Nastassja Kinski *(Raphaela)*, Heinz Rühman *(Konrad)*, Bruno Ganz *(Damiel)*, Solveig Dommartin *(Marion)*, Rüdiger Vogler *(Philip Winter)*, Lou Reed *(él mismo)*, Mijail Gorbachov *(él mismo)*. **Duración aproximada:** 144 min. 35 mm. Panorámico. Color y B/N. **Estreno:** Madrid: 22 de abril de 1994: Alphaville. **Premios:** Festival de Cannes 1993: Gran Premio del Jurado.

Cassiel, el ángel que no se convirtió en hombre, como hizo Damiel, sigue velando sobre las gentes de Berlín. Damiel ahora se encarga de una pizzería junto con su esposa Marion y su hija Doria. Cassiel, para salvar a una niña, se vuelve humano y empiezan sus desgracias. Se ve envuelto en la trama criminal de un *gangster*, que trafica con armas, que lo lleva al borde de la degradación. Pero cuenta con la ayuda de sus amigos, y aunque su tiempo humano termina pronto, todos lloran su muerte consolándose con la idea de que ha vuelto a su vida angélica.

Colaboraciones

Der Fall Lena Christ (Al., Hans W. Geissendörfer, 1967/68) (TV). Jefe de producción y ayudante.

Liebe und so weiter (Al., George Moorse, 1968). Intérprete.

Candy Man (Al., Ingemo Engström, 1968) (c). Intérprete.

Amon Düül Plays Phallus Dei (Al., Rüdiger Nüchtern, 1968) (c). Director de fotografía (con Mathias Weiss, Rüdiger Nüchtern).

Ten Years After (Al., Mathias Weiss, 1968). Director de fotografía.

Summer in the City. Dedicated to The Kinks (Al., Wim Wenders, 1971). Intérprete.

Ein bisschen Liebe (Al., Veith von Fürstenberg, 1974). Productor (con Veith von Fürstenberg).

Die linkshändige Frau (La mujer zurda) (Al., Peter Handke, 1977). Productor.

Long Shot (G.B., Maurice Hatton, 1977/78). Intérprete.

... als Diesel geboren (Al., Peter Przygodda y Braulio Tavares, 1978/79). Productor.

Radio On (Radio On) (G.B/Al., Christopher Petit, 1979). Coproductor.

Garlic Is As Good As Ten Mothers/Garlic ist so gut wie zehn Mütter (EE.UU./Al., Les Blank, 1979/80). Fotografía, segunda unidad.

Lightning over Water (Relámpago sobre agua) (Al., Nicholas Ray, Wim Wenders, 1980). Intérprete.

Tausend Augen (Al., Hans-Christoph Blumenberg, 1983/84). Intérprete.

King Kongs Faust (Al/EE.UU., Heiner Stadler, 1984). Intérprete.

Fluchtpunkt Berlin/Flight to Berlin (Vuelo a Berlín) (Al./G.B., Christopher Petit, 1984). Coproductor.

I Played it For You (EE.UU., Ronee Blakley, 1985). Fotografía adicional e intérprete.

Helsinki-Napoli. All Night Long/Helsingfors Napoli (Helsinki-Nápoles. Todo en una noche) (Fin./Sui./Al./It., Mika Kaurismäki, 1987). Intérprete.

Anita, Tanze des Lasters (Anita, Las danzas del vicio) (Al., Rosa von Praunheim, 1987). Productor.

Eisenerde - Kupferhimmel/Yer demir, god bakir (Al./Turquía, Omer Zülfü Livaneli, 1987). Coproductor.

Chocolat (Fr., Claire Denis, 1988). Productor.

Der Passagier - Welcome to Germany (Al., Thomas Brasch, 1989). Productor.

Ich bin dir verfallen/Je t'ai dans la peau (Al./Fr., Jean-Pierre Thorn, 1989). Productor.

Hare to take - Das Besondere und der Alltag. Begegnung mit der Ogawa Producktion/Hare to ke - Le particulier et le quotidien. Une rencontre avec la Production Ogawa (Al./Fr., Regina Ulwer, 1989). Coproductor.

Arisha the Bear, and the Stone Ring (Al., Wim Wenders, 1992) (c). Intérprete.

Die Abwesenheit/La ausencia/L'Absence/ (Al./Esp./Fr., Peter Handke, 1992). Coproductor.

MadreGilda/Maman Gilda (Esp./Al./Fr., Francisco Regueiro, 1993). Coproductor.

Proyectos: Rodar, junto con Michelangelo Antonioni, cuatro historias de amor, escritas por éste en los años sesenta: "Dos telegramas", "La chica y el delito", "Este cuerpo de fango" y "Crónica de un amor jamás existido". La película, con guión de Tonino Guerra, posiblemente tendría por título "Winter" o "Más allá de las nubes".

Wim Wenders. Rodaje de ***¡Tan lejos, tan cerca!*** *(In weiter Ferne, so nah!, 1993)*

LAS PELICULAS DE WENDERS

Cortometrajes

Short films. Breve recorrido por los cortos de Wenders

El cortometraje es, por regla general, un paso previo para llegar al largometraje. También puede y debe verse como un soporte para experimentar, un lenguaje expresivo ciertamente autónomo o una peculiar forma de condensación narrativa con sus propios códigos de identificación. Muchos cineastas realizan filmes cortos mientras esperan su momento para acceder al estatus privilegiado del largometraje. Algunos, bastantes menos, han encontrado en el formato de reducida duración un nuevo y dinámico sistema con el que expresarse. Existen cortos magníficos de Resnais, Truffaut -siempre he pensado que **Les mistons** (1957) está a la altura de sus obras más consideradas-, de Eustache, Garrel, Raul Ruiz. Han sido realizados en los tiempos de aprendizaje o mucho después, cuando el dominio absoluto del medio permite al creador expresar una idea en el tiempo justo, en el mejor de los tiempos que diría Charles Dickens.

La obra corta de Wenders podría situarse en cualquiera de los territorios expresivos enunciados. Realizó varios cortos de aprendizaje, incluso concibió como cortometraje su primera película de larga duración, **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** (1970). Después, convertido en uno de los baluartes del cine de autor y en el más exportable de los directores alemanes surgidos a caballo de los años sesenta y setenta, ha ido alternando la realización de películas en todos los formatos. Esta elección natural obedece a dos criterios perfectamente compatibles: una manifiesta voluntad por restituir al filme corto sus características personales e individualizadas, al margen del sistema ortodoxo de distribución y exhibición; y la necesidad, física y creativa, de seguir filmando y digeriendo la realidad con una cámara cuando las inexorables leyes de la industria no permiten la puesta a punto de un largometraje. Wenders necesita filmar. El cortometraje se ha convertido, por regla general, en prolongación de su obra larga, nunca en un simple apéndice, un banco de pruebas o un mero complemento.

Pocas referencias hay sobre algunos de sus primeros cortos. De **Schauplätze** (1967), traducible por "Lugar de espectáculo", no se conserva copia. **Klapenfilm** ("Película de claquetas") y **Victor I** son, según el propio Wenders, dos de los ejercicios que hizo en la Escuela de Munich durante el año 1968; el primero, realizado en colaboración con su amigo Gerhard Theuring, nunca se llegó a montar; el segundo fue dirigido al alimón con otros miembros de la Escuela. **Same Player Shoots Again** (1968) es el primer cortometraje "visible" de Wenders. El estilo visual impuesto y diseñado por los integrantes de la Escuela de Munich (el llamado *Münchner Stil*), que consiste en filmar las acciones en *travellings* y mediante largos planos, es lo más destacable de esta fantasmagoría visual en la que la cámara sigue durante unos 12 minutos a un hombre, en plano medio de la cintura a los pies, que se mueve cansinamente y va armado con una ametralladora. **Silver City Revisited** (1969) es un trabajo abstracto sobre la geografía urbana, elaborado mediante ocho planos fijos de tres minutos de duración. **Alabama: 2000 Light Years** (1969) descubre el intento de hilvanar un relato a partir de lo que podríamos llamar tiempos muertos, incluso descartes, de una narrativa convencional. **3 Amerikanische LP's** (1969), ampliamente comentado en el artículo dedicado a la relación de Wenders con el rock, es una disquisición más teórica que práctica sobre la influencia del rock americano. **Polizeifilm** (1970), último cortometraje de esta primera época, resulta el único trabajo político y radicalizado del cineasta: una disquisición, temáticamente irónica y formalmente vanguardista, sobre la reacción de la policía de Munich frente a los disturbios estudiantiles.

Fruto de la conflictiva situación vivida en la época de **El hombre de Chinatown** (1982) y **El estado de las cosas** (1982), surgirían dos de las más sugerentes películas de no-ficción de Wenders, que podríamos agrupar bajo la denominación de "diarios cinematográficos". **Reverse Angle. New York City, March 1982 / Quand je m'éveille** (1982), también conocido como **Letter From New York**, es una carta audiovisual

de 16 minutos de duración, realizada por encargo del programa "Cinéma Cinémas" y rodada durante la fase final del montaje de **Hammett**. La posición del cineasta enfrentado a una maquinaria que le ha desbordado literalmente se mezcla con la observación de la fisonomía neoyorquina, un poco en la línea del Tokio visualizado en **Tokyo-Ga** (1985).

Chambre 666 (1982), por su parte, es un filme-entrevista sobre la situación del cine. Se rodó en mayo de 1982, en la habitación de un hotel de Cannes. Wenders selecciona el encuadre: plano frontal del director entrevistado, sentado o de pie, con un magnetófono a su derecha y una televisión encendida a su izquierda. Wenders acciona la cámara de 16 mm y abandona la habitación. Godard, Antonioni, Fassbinder, Herzog, Monte Hellman, Paul Morrisey, Susan Seidelman, Romain Goupil, Noël Simsolo, Steven Spielberg, Robert Kramer, Yilmaz Güney (sólo su voz, registrada en una cinta: es la única vez que Wenders aparece en imagen, para colocar una fotografía del cineasta turco pegada a la pantalla del televisor), la brasileña Ana Carolina, el filipino Mike de Leon y el argelino Maharound Baghbadi, disertan con mayor o menor interés sobre el estado de las cosas cinematográficas y la incidencia de las nuevas tecnologías. Antonioni es el más reflexivo y concluyente, Godard como siempre el más imaginativo, y Spielberg, que por aquel entonces arrasaba con **E.T.** (1982), maneja en todo momento datos y cifras económicas, demostrando su habilidad como productor muy por encima de su reflexión como creador. **Chambre 666** fue montada en dos versiones distintas, una en formato mediometraje de 45 minutos y otra de 21. Su planteamiento y resultados no dejan de tener relación con el excelente número 400 de la revista *Cahiers du Cinéma* (octubre de 1987), que Wenders se encargó de elaborar y coordinar pidiendo a diversos directores que le enviaran extractos de guiones o proyectos suyos. Algunos de los participantes en **Chambre 666** entraron en el juego (Antonioni, Herzog, Godard y Hellman), junto a otros cineastas representativos de múltiples tendencias (Fellini, Fuller, Rivette, Rohmer, Straub, Garrel, Jarmush, Iosseliani, Oshima, Cassavetes, Cimino y Bertolucci, entre otros).

El último contacto de Wenders con el cortometraje es **Arisha, the Bear and the Stone Ring** (1992), una suerte de *road movie* con la protagonista del breve e itinerante relato encontrando en su camino a un oso y un Papá Noel. Fantasías en formato corto.

Quim Casas

Summer in the City. Dedicated to The Kinks

("Verano en la ciudad", 1970)

Al margen de los elementos característicos de la obra de Wim Wenders que puedan ser rastreados en este filme, **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** es -a veinticinco años de su realización- un filme decididamente histórico. Rodado con escasos medios y un cierto espíritu de improvisación característico de la época, el filme tiene un primer punto de referencia en su banda sonora. No es un filme musical, como su dedicatoria al grupo The Kinks podría hacer sospechar, sino una ilustración de las sugerencias visuales provocadas por media docena de canciones de este grupo y de otros músicos como Lovin' Spoonful -una de sus canciones es la que da el título a la película-, Chuck Berry, Gene Vincent o The Troggs.

Esas sugerencias poseen, ante todo, un código narrativo ciertamente peculiar, más próximo al cine documental que al de ficción. La trama argumental que sostiene la película es mínima, casi anecdótica y, en todo caso, intrascendente. Lo que importa es el estado de ánimo en el que se mueven los personajes, especialmente el protagonista, que regresa a la vida cotidiana tras haber pasado unos meses en la cárcel, en tanto que protagonistas de una determinada época. Como en la mayor parte de los "nuevos cines europeos" de los sesenta, el cine negro pesa decisivamente sobre **Summer in the City. Dedicated to The Kinks**. No hay asesinatos ni escenas delictivas, pero se invoca a James Hadley Chase y se repiten los estereotipos, como sugiere la presencia del propio Wenders jugando a billar con el protagonista.

Tampoco faltan las referencias cinéfilas que, con la música y la literatura, sostienen una determinada filosofía de la vida. Sobre todo si un amigo del protagonista invoca efusivamente a John Ford a propósito de **Three Godfathers** (1948) y a Howard Hawks de **¡Hatari!** (1961), y el protagonista, tras haber consultado telefónicamente la cartelera de Munich, opta por ir a ver **La ingenua explosiva** (1965). El cine norteamericano es omnipresente pero, en cambio, como ya había hecho Godard en **Al final de la escapada** (1959), Wenders adopta un punto de vista estético radicalmente distinto. Su primera película recurre constantemente al plano secuencia no sólo para adecuarse a la duración de las canciones, sino también como reflejo de una determinada concepción del tiempo y el espacio. Largos *travellings* rodados desde la ventanilla de un coche muestran el paisaje urbano -Munich o Berlín, indistintamente- donde el protagonista mantiene puntuales contactos. Siempre ante la cámara inmóvil, es capaz de recitar un largo monólogo sobre el libro de Thomas Bernhardt -escrito en prisión- que acaba de leer, pero también de charlar con una amiga sin que -en una determinada secuencia- se oiga lo que dicen o en otras se recurra a la voz en *off* para subrayarlo.

En ese mundo cerrado, claustrofóbico, América es una referencia que invita a la huida del protagonista. Su país, la Alemania donde también había crecido el realizador, está contaminada por el colonialismo yanqui, y el personaje central de **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** pretende huir hacia sus raíces. Wim Wenders no tardaría en seguirle con su cámara.

Esteve Riambau

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter

("El miedo del portero ante el penalti", 1971)

Wenders ya había trabajado con su amigo Peter Handke cuando obtuvo la financiación necesaria para adaptar a la pantalla su novela *El miedo del portero ante el penalti*. Pero, a su vez, mientras el escritor reconocía haber recibido influencias de Patricia Highsmith -que

Wenders subrayó haciendo que el protagonista asistiese a una proyección de *Drama of Forgery*, una de sus novelas jamás adaptadas al cine-, el filme pone de manifiesto otros puntos de referencia. En el portero de un equipo de fútbol regional que asesina sin motivo aparente a la taquillera de un cine de Viena hay, ciertamente, algunos rasgos psicológicos que lo emparentan con determinados habitantes del universo kafkiano y, sobre todo, del personaje central de *El extranjero* de Albert Camus.

Wenders, como ya había apuntado en **Summer in the City. Dedicated to The Kinks**, pretendía seguir siendo fiel al cine negro, *"pero mientras estaba rodando **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** me di cuenta de que no era un realizador americano, que a pesar de apreciar el modo de mostrar las cosas del cine americano, no era capaz de recrearlo, porque yo poseía una gramática muy distinta"*. Estas sinceras declaraciones, reproducidas en su libro *L'idea di partenza. Scritti di cinèma e musica*, establecen un certero paralelismo entre la esquizofrenia del personaje del filme y, a otro nivel, la del realizador.

Por una parte, Wenders no desaprovechó la ocasión de rodar este filme para incluir referencias a Alfred Hitchcock -a través de la vieja dama que viaja en el mismo autobús del protagonista- o al cine negro norteamericano. En cambio, la huida del asesino hacia la frontera prolongaba los viajes del protagonista de **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** y anticipaba el concepto de *road movie* que Wenders aplicaría sistemáticamente en ulteriores filmes. Tampoco

era convencional el modo como el realizador planificaba las secuencias de interiores con inusuales movimientos de cámara, y sobre todo los insertos aparentemente descontextualizados que procedían de imágenes rodadas con una segunda cámara sin sonido. Uno de ellos, el de una manzana, fue reivindicado por Wenders a causa de sus múltiples sugerencias.

Inicialmente, el realizador quería que Wolfgang Fahrian -el portero del Colonia y de la selección alemana de fútbol- encarnase al protagonista -otro personaje wendersiano que sueña con Estados Unidos-, pero sus compromisos profesionales derivaron la oferta hacia el actor Arthur Brauss. Pero, aún así, **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter** no dejó de ser una reunión de amigos de Wenders donde se materializaron algunas de sus obsesiones y se forjaron futuros compromisos. Kai Fischer, heroína del cine alemán de los años 50, encarnaba a la propietaria del hotel y Libgart Schwarz -esposa de Handke- tenía un papel en ese mismo escenario; el fotógrafo Robby Müller y el montador Peter Przygodda ampliaron su colaboración ya iniciada en **Summer in the City. Dedicated to The Kinks** y Rüdiger Vogler, intérprete del personaje del tonto del pueblo, se incorporó por primera vez a un equipo donde desempeñaría papeles decisivos.

Esteve Riambau

La letra escarlata

(*Der scharlachrote Buchstabe*, 1972)

En todas sus declaraciones, para Wim Wenders la mejor consecuencia del trabajo acometido en **La letra escarlata** fue su encuentro con la niña Yella Rottländer, que sería la protagonista de **Alicia en las ciudades**, su siguiente filme. Literalmente, Wenders decía: *"En 1973 he hecho **La letra escarlata**, un filme que no amo mucho porque he debido de realizarlo en condiciones de producción difíciles (me impusieron demasiadas cosas, comenzando por los actores: era una co-producción con España)"* (1). Debemos entender, pues, que con este título alcanzamos la excepción que confirma la regla de la inmarcesible trayectoria autorística del cineasta de Düsseldorf; sin embargo, tal vez quepa hacer algunas precisiones antes de entrar en otros aspectos de la película.

Resulta cierto que **La letra escarlata** corresponde a una coproducción hispano-alemana montada por Elías Querejeta en unos momentos en que la crisis de producción nacional era muy intensa, sobre todo para aquellos productos que pretendían un cierto tono cultural y dependían de una protección favorable, precisamente desaparecida entre 1971 y 1973. La solución hallada por Querejeta -y ya podemos decir que fallida- fue abrirse a la coproducción internacional, fruto de la cual fueron **La banda de Jaider**, dirigida por Volker Vogeler, y el filme de Wenders. El objetivo era, obviamente, desarrollar producciones de bajo presupuesto pero con vistas al mercado extranjero y de fácil amortización; de ahí la presencia no sólo de equipos técnicos extranjeros, sino la selección de actores con algún renombre, caso en **La letra escarlata** de la austríaca Senta Berger, ya en el declive de su nunca brillante carrera, y de Lou Castel, polémico actor fetiche de jóvenes realizadores como Bellocchio y Cavani, que en ese año de 1972 había sido expulsado de Italia -era sueco de nacimiento- por sus actividades ultraizquierdistas.

Pero dicho eso, que esclarece las limitadas pretensiones del filme, también debemos resaltar la presencia por parte alemana de la prestigiosa Filmverlag der Autoren munichesa, que ya había producido **El miedo del portero ante el penalti** y luego intervendría en **Alicia en las ciudades** y **En el curso del tiempo**. Además, Wenders contó con la presencia de Hans-Christian Blech -que repetiría en **Falsche Bewegung**-, así como la episódica participación de Rüdiger Vogler, aunque evidentemente eso sólo contrarrestaba en parte la peluca de Alfredo Mayo interpretando a un gobernador de la Nueva Inglaterra del siglo XVII, junto a algunos otros tristes secundarios españoles, así como el hieratismo de la tan preciosa como inexpresiva Berger o la palpable desgana alimenticia de Castel. Paralelamente, sin embargo, Wenders tuvo a su lado a sus inseparables Rob-

by Müller y Peter Przygodda, aunque, eso sí, sus razonables trabajos se vieron entorpecidos por una horrenda música, y estaban al servicio de una componenda en forma de guión que, de todas formas, está confirmado por el propio Wenders. Un último punto: para no ser injustos, hay que recordar que en 1972 Wenders era un absoluto desconocido fuera e incluso dentro de Alemania, por lo que difícilmente podía reconvertir el encargo -en caso de que fuese su deseo- en aquellas condiciones.

Con todo ello parece que debe desplazarse nuestra atención hacia las motivaciones de la aceptación del proyecto por parte de Wenders, sobre lo que no nos consta nada fehacientemente, más allá de la sencilla hipótesis de la necesidad de ganarse la vida y abrir un resquicio comercial en un ámbito de producción claramente cultural y minoritario. En principio, esa historia de intolerancia respecto a una mujer adúltera por parte de la comunidad puritana de Salem, en la Nueva Inglaterra del siglo XVII, y que desplaza toda su tensión hacia la indagación en torno a la paternidad del fruto de ese pecado (a la postre uno de los pastores de la comunidad), empujada por el anónimamente reaparecido marido de la perseguida, que todos suponen muerto tiempo ha en un naufragio, no parece lo suficientemente estimulante para un cineasta como Wenders, que sin embargo se esfuerza sin excesivo éxito por levantar la evidente atonía del conjunto del proyecto.

Y, sin embargo, **La letra escarlata** tenía una homónima y distinguida procedencia literaria y contaba con nueve versiones cinematográficas previas, entre ellas un antecedente cinematográfico importante: **La mujer marcada** (1926), dirigida para la MGM por el gran Victor Sjöstrom y con Lillian Gish como rostro de esa mujer que prefiere llevar la infamante letra "A" escarlata en su pecho antes que denunciar a su antiguo amante y padre de su hija.

El origen del filme es la más prestigiosa de las novelas escritas por Nathaniel Hawthorne (1804-1864), considerado como el más brillante compañero generacional de Poe y máximo exponente de la novela americana de mediados del XIX. Interesado por el tema del puritanismo y la intolerancia en las colonias inglesas de la costa americana al parecer por ser descendiente del juez Hawthorne, responsable de la muerte de ciento cincuenta brujas en Salem en 1692, Hawthorne formaba parte del grupo trascendentalista de las cercanías de Boston, que se caracterizaba por su antipuritanismo y por una ética liberal que alimentaría la empresa de la Frontera, bajo la influencia del filósofo Ralph Waldo Emerson, y cuya mejor manifestación fue *La letra escartata*, publicada en 1850.

El resultado logrado por Wenders no logra trascender los méritos -tanto literarios como cívicos- de la novela, en buena parte porque la carencia de convicción tanto del cineasta como de los restantes participantes en la empresa conducen hacia lo rutinario, aunque no falten algunas referencias pictóricas en las escenas en que aparece al fondo el barco que se llevará a Hester Prynne al tiempo que el pastor Dimmesdale se inmola mediante una confesión pública de su falta, momento en que se hace evidente el halo de los cuadros de Friedrich; o el buen rendimiento de la espontaneidad de la niña, infinitamente más expresiva que la Berger. Eso, junto a algunos encuadres de interiores iluminados con rememoranzas claroscuristas, no redime las deficiencias de un filme que nunca se define con claridad en cuanto a algún ámbito genérico o a la profundización dramática de su tono y que además fue muy poco visto (se estrenó tarde y mal en España, mientras que en otros lugares fue repescado con sorpresa una vez Wenders ya se había consagrado), y que también por eso ha sido más despreciado de lo que en realidad se merece, puesto que, salvo en algunas interpretaciones y en las deficiencias del diseño de producción -excesivamente próximo a las adaptaciones del teatro clásico español de Guerrero Zamora-, el filme tampoco alcanza en ningún momento el estadio de catástrofe absoluta. Se queda en accidente de pronóstico reservado en la casi inmaculada trayectoria wendersiana.

NOTA

1. Entrevista realizada por Aldo Tassone y publicada en el número 60 de *Dirigido por...*, Barcelona, Diciembre/Enero 1979, página 56.

José Enrique Monterde

Alicia en las ciudades

(*Alice in den Städten*, 1973)

Si la correspondencia, al tiempo material e íntima, entre desplazamiento geográfico y transformación emocional significa la esencia

de todo relato iniciático propiamente dicho, en **Alicia en las ciudades**, además, ésta permite que vayan desgranándose, sin perder conexión interna, la práctica generalidad de los múltiples y característicos rasgos que conforman y singularizan la personalidad artística del cineasta alemán Wim Wenders, en su cuarto largometraje. Desde la obsesión por definir una identidad estética propia a partir de referentes culturales dispares pero en absoluto incompatibles, hasta el propósito -unas veces instintivo, otras cerebral, siempre reconocible- de tender un puente formal entre, de un lado, el clasicismo narrativo de la venerada tradición cinematográfica norteamericana de los años cuarenta y cincuenta (sus homenajes al genial, imperecedero John Ford llegan hasta la más compartible visceralidad: el protagonista, en un momento determinado, lee con pesadumbre la noticia del fallecimiento del Maestro; en otro, destroza un aparato de televisión cuando **El joven Lincoln** sufre una interrupción publicitaria) y, del otro lado, las innovaciones introducidas en el lenguaje fílmico por el "cine de autor" europeo a partir de mayo del 68, muchas veces con una agresividad que en el fondo delata ignorancia.

"Es una foto bonita, está tan vacía", opina, avanzado el metraje, la niña coprotagonista, ante una de las *Polaroid* tomadas por el personaje central, el reportero Winter. ¿Coquetería del autor, presumido auto-homenaje a su idiosincrasia artística? ¿O quizá desconfianza en la eficacia expresiva de su película, necesidad de indicar mediante el diálogo aquéllo que se teme incapaz de sugerir con imágenes, toda vez que la foto, obviamente, representa una metáfora minimalista del filme? Desde el momento en que el protagonista es un clarísimo, asumido, *alter ego* del propio realizador (y el actor que lo interpreta, Rüdiger Vogler, recorre, de forma recurrente, la práctica totalidad de la filmografía de Wenders, desde su segunda película hasta la última hasta la fecha), parece más acertado relacionar tal afirmación con ese *"Soy poco entretenido"* que declara Winter/Wenders al principio de la película, tras conocer a la madre de Alicia. Lo cual no implica que tal interpretación descarte las otras apuntadas: el autor reconoce, temeroso, sus limitaciones, pero desde la vanidad que conlleva ofrecer públicamente un resultado.

El llamativo, particular sincretismo semántico del filme nace de su inspiración músico-literario-cinematográfica procedente, tal como refiere el mismo Wenders, de combinar la canción "Memphis" de Chuck Berry (quien aparece en la película, participando en un concierto al que asiste el protagonista), la novela de Peter Handke -colaborador asiduo de Wenders, influencia poderosa sobre éste- *Carta breve para un largo adiós*, para la parte de la película que transcurre en los Estados Unidos, y de... ¡ciertos consejos prácticos de Sam Fuller! Merece la pena explicar esto último reproduciendo una declaración del propio cineasta alemán: *"Yo había escrito la historia -el guión todavía no- cuando vi en Los Angeles, en un pase privado,* ***Luna de papel****. Quedé espantado, porque mi historia se parecía mucho a esta película, así que llamé a Alemania para anular el proyecto (...). Había conocido a Sam Fuller cuando él rodaba en Alemania* ***Muerte de un pichón****, y en Los Angeles un día me invitó a desayunar, a las diez de la mañana. Nos quedamos en la mesa hasta la tarde, comiendo platos polacos y bebiendo vodka. Al final le conté el problema de mi película, que ya no podría hacer por existir la de Bogdanovich; él también había visto ya* ***Luna de papel****, y me pidió que le contara mi historia. Comencé a hacerlo, pero no tuvo paciencia para escucharla hasta el final y me dijo:* 'Para, para, ya comprendo tu problema'. *Luego se puso a contarme mi propia historia, tal como él la veía, y ésta ya no tenía nada que ver con* ***Luna de papel****. Después me dijo:* 'Sólo hay un puñado de historias, todas las películas no son más que variaciones sobre un número limitado de historias'*: Esa misma tarde llamé a Alemania para decir que haría* ***Alicia en las ciudades****".*

Significativamente, no acaba aquí la conexión de Fuller con esta película, pues el grupo de "rock" alemán Can, que compuso la banda sonora de la mentada **Muerte de un pichón,** sólo un año después se encargó también de la música de **Alicia en las ciudades**; y la relación que se establece entre el reportero y la niña, además de entroncar inesperadamente con la literatura de Lewis Carroll (como reconoce el propio nombre de Alicia), remite a un aspecto secundario pero no aleatorio de la obra del autor de **Corredor sin retorno**, puesto que en casi todas las

películas de Fuller asistimos a un momento donde el protagonista entabla una conversación dramáticamente significativa con un niño, o una niña, a veces en idiomas encontrados, e incluso muda.

El comienzo de **Alicia en las ciudades** es titubeante, torpe, en el límite del "amateurismo" (si bien en la acepción más simpática del término), o del típico reportaje desmañado fiel a los principios de la "escritura automática" aplicados al cine, aunque tal vez se trate de una impresión provocada por culpa del cuantioso material desechado en el montaje (se habla de una primera versión de cinco horas...). Pero la película pronto comienza a perfilarse, a consolidar un tono, una cadencia y un estilo, con una firmeza progresiva y sin apenas digresiones, aventajando en esto, y en todo, a las dos siguientes realizaciones del director, **Falsche Bewegung** (estimable, aunque poco rigurosa y cándidamente voluntarista) y **En el curso del tiempo** (excesivamente dispersa, excesivamente farragosa, excesivamente prolija, excesivamente larga... excesivamente próxima de la gratuidad, la autocomplacencia y el tedio).

Rodada en 16 mm, con fotografía a cargo del operador inseparable en Wenders de los años 70, es decir Robby Müller, **Alicia en las ciudades**, conforme va definiéndose, concreta, de forma específica, el referido eclecticismo cultural de la inspiración cinematográfica de Wenders, reuniendo, con armonía y coherencia, rasgos de la muy estadounidense "filosofía de la carretera", como es lógico detectables en casi todas las *road movies* (denominación, por cierto, de la productora de Wenders, y no por nada), con reminiscencias del Existencialismo francés y del *Angst* alemán, sin desdeñar ocasionales ecos kafkianos e incluso ciertos soplos orientales, que no deben sorprender si se recuerda la admiración de Wenders por el gran Yasujiro Ozu (a quien dedicaría un documental en 1985, **Tokyo-Ga**) y permiten que, en ciertos momentos, esta película pueda leerse como una paráfrasis gentil de **La mujer de la arena**, fidelísima adaptación por parte del realizador Hiroshi Teshigahara de la inquietante novela homónima de Kobo Abe.

El actor Rüdiger Vogler (que en muchos planos recuerda a Horst Frank, uno de mis actores alemanes preferidos, de quien hoy nadie parece acordarse) y la actriz infantil Yella Rottländer habían aparecido juntos en la anterior película de Wenders, la desastrosa **La letra escarlata**, y recientemente volvieron a hacerlo en el primer montaje de la igualmente desastrosa, si bien por razones muy diferentes, **¡Tan lejos, tan cerca!** (la versión definitiva de este penoso ejercicio de autofagia suprime el personaje de ella, un ángel). La especial química que Wenders apreciase entre ellos justificó este su segundo emparejamiento artístico, y redondea la densidad polisémica de **Alicia en las ciudades**, matizando con sutileza una relación de, precisamente, angelical manipulación mutua, que carece de paternalismo, se manifiesta por medio de identificaciones entre miradas, inquietudes y gestos, y se desarrolla en el interior de una peculiar ética de la desolación, paradójicamente determinada por el reflejo del sentido metafórico del movimiento (desde el puramente humano, físico, hasta el facilitado por toda clase de medios de transporte, individuales o colectivos). A partir de todo ello se desprende la hermosa fábula moral y existencial que propone **Alicia en las ciudades**, a la par pesimista y positiva, como todo dechado de lucidez que se precie.

Carlos Aguilar

Falsche Bewegung

("Falso movimiento", 1975)

Cuando en los encuentros cinematográficos de Pésaro de 1965 Pier Paolo Pasolini proponía la existencia de un cine "de poesía" como uno de los rasgos fundamentales de la modernidad cinematográfica y lo asociaba -Antonioni, Godard, Bertolucci, Rocha o Forman mediante- a la plena entronización de la autoría cinematográfica, no estaba más que reconociendo una evidencia que tanto la teoría como la praxis de los "nuevos cines" confirmaba continuamente. Sin duda, de esa sucesión de oleadas de jóvenes cineastas que poblaron los años se-

senta, Wim Wenders fue una de las últimas incorporaciones, partiendo ya de las experiencias de sus inmediatos predecesores; pero, a su vez, Wenders está siendo uno de sus últimos testimonios, atravesando los años postmodernos, ésos que encuentran de buen tono vituperar, por ejemplo, al mismo Antonioni al que el autor de **El amigo americano** va a ayudar en su nuevo/último trabajo cinematográfico.

Demostrar hasta qué punto **Falsche Bewegung** es, con sus virtudes y defectos, un ejemplo aleccionador de todo ello no parece requerir un esfuerzo excesivo; pero sin embargo, a los cerca de veinte años de la realización del filme, tiendo a pensar que resulta la mejor vía de aproximación a una película que muestra impúdicamente tanto su "vejez" como su absolutamente coherente inserción en el devenir de una obra global, característica decisiva para la instauración del esquema explicativo de cualquier autoría, eso que en términos artísticos más generales se ha venido considerando como mezcla de "estilo" y de "mundo propio".

Recordemos que para Pasolini el cine "de poesía" se fundamentaba en la aplicación fílmica de la "narración libre indirecta", que él definía como *"la inmersión del autor en el ánimo de su personaje, y por consiguiente la adopción, por parte del autor, no sólo de la psicología de su personaje, sino también de su lengua"* (1). Se asocia pues a esa voluntad "poética" un tono personal, casi autobiográfico o cuando menos muy próximo al universo intelectual y sentimental de unos cineastas que en su plena juventud interrogaban al mundo y hacían de su cine una forma de "educación sentimental".

Por supuesto que la por otra parte explícita alusión a esa "educación sentimental" es básica para comprender la estrategia seguida por Wenders al asumir un proyecto como **Falsche Bewegung** (2), ya que el guión de Peter Handke estaba libremente basado en el *Wilhelm Meisters Lehjahre* de Johann Wolfgang Goethe, segunda parte -traducida en España como *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*- de la trilogía dedicada al personaje por el autor de *Fausto*, publicada en 1796, aunque trabajada desde 1777 y que había originado una refundición con el mismo título del filme publicada en Frankfurt en 1974 por la prestigiosa editorial Suhrkamp. Por tanto, Wenders y Handke se remontaban a una de las más importantes muestras del *Bildungsroman* o novela de formación, a la que igualmente remitiría *La educación sentimental* flaubertiana.

Advirtamos en seguida que **Falsche Bewegung** no pretende ninguna reconstrucción "histórica" de la obra goetheana, sino que toma, además del nombre de algunos personajes, la idea motriz de un joven -algo crecidito ya- que abandona la seguridad de su hogar familiar burgués para lanzarse a recorrer Alemania en pos de la satisfacción de su ambición, en Goethe innovar el teatro nacional, en Wenders iniciar su carrera literaria gracias a las inspiraciones provocadas en el sucederse de sus itinerarios. Así no es extraño clasificar la novela y el filme tanto en la tradición del relato de una iniciación a la vida, como del relato itinerante e incluso de lo que podríamos llamar la novela filosófica, en la medida en que se subordina absolutamente la acción respecto a las impresiones provocadas en su protagonista, algo que Wenders-Handke no dudan en asumir a través del monólogo interior en *off* de Wilhelm. La literalidad de esa voz en *off* aún redunda más en el tono autobiográfico de la historia, que sólo muy simplemente podríamos identificar con la autobiografía del autor, puesto que éste muy bien puede usar a su personaje no como reflejo sino como exorcismo.

Claro que esa primacía del verbo se convierte en uno de los lastres internos de **Falsche Bewegung**, en la medida en que da cancha a la verborrea de Handke (con perdón de sus seguidores), que siempre me ha parecido de nefastas consecuencias cinematográficas, incluida su supervalorada **La mujer zurda**. Una de las formas más entretenidas de pasar el rato mientras Handke desgrana su texto es confrontar su carácter plúmbeo con el espléndido trabajo visual realizado por Wenders, desde sus iniciales tomas desde un helicóptero a la famosa secuencia del paseo por la carretera previo al suicidio del industrial que acoge a Meister y sus acompañantes en su residencia (y del que por otra parte todos hablan como de un plano-secuencia que en puridad no es, ya que hay varios cortes), sin olvidar la fotografía del habitual Robby Müller, tan eficaz como para repudiar un paisaje alemán que se convierte en espejo de esa entelequia que interesa tanto a Goethe como a Wenders: el alma alemana.

Situada **Falsche Bewegung** en el conjunto de la obra wendersiana -es su quinto largometraje- no ofrece dudas respecto a insistir en algunas de sus más claras constantes. Recordemos que Ortega y Gasset señalaba que *"una enorme porción de la obra de Goethe nos presenta criaturas que van por el mundo buscando su destino último o... huyendo de él"*; o que *"... quisieran*

ser y no saben cómo, es decir, no saben 'quién' ser" (3), y podremos asociarlas sin gran esfuerzo a los trabajos de Wenders, que incluso parecen anticipados en este filme, como cuando Wilhelm exclama *"en el curso del tiempo"* en voz alta durante un sueño, o en el personaje de la malabarista interpretada por una debutante Nastassja Kinski (apellidada aún Nakszynski), claro antecedente de la circense protagonista de **Cielo sobre Berlín**. Muy adecuadamente Cansino Assens refiere la historia de Goethe como la problemática identidad entre vocación y aptitud, con la consecuencia del fracaso y la renuncia, explícita en la conversión de Wilhelm en un oscuro cirujano pueblerino, donde la renuncia a las aspiraciones juveniles adquieren el carácter de una muerte simbólica, equivalente a la del Fabrizio que el Bertolucci de **Antes de la revolución** tomara de *La cartuja de Parma* stendhaliana, otra básica novela de formación. Aunque merece la pena resaltar que Wenders-Handke hurtan el final de la novela y dejan al personaje colgado de su indeterminación.

El mismo Cansino Assens -introductor y traductor de Goethe-, definía a Wilhelm Meister como *"un burgués romántico reintegrado a su clase"* y que *"como acción, sin moral alguna preconcebida, desarrolla Goethe esta larga novela..."* (4), palabras que no costaría gran cosa aplicar al filme de Wenders. De hecho, **Falsche Bewegung** es la historia de la última oportunidad para la vocación juvenil, de una interrogación de alguien que se debate entre un mar de contradicciones que no sólo alcanzan los aspectos personales (la capacidad de escribir, la temática a escoger, la novedad a aportar, etc.), sino las relaciones con un medio físico y humano, esa Alemania salida del milagro económico, con el trauma nazi a la espalda y que también en el terreno colectivo sufre una crisis vocacional. ¿Hacia dónde se dirigirá Meister en una Alemania que tampoco podrá ir hacia ninguna parte sin asumir el horror del que proviene? De ahí que todo sea un "falso movimiento", es decir, algo contradictorio en sus propios términos, ya que el movimiento existe o no existe, no puede falsificarse... salvo en el territorio del devenir novelístico o cinematográfico.

NOTAS

1. Pasolini, P. P. en *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. Cine de poesía contra cine de prosa*, Anagrama, Barcelona 1970, página 23

2. Recordemos que la extraordinaria novela de Flaubert es una de las dos que Wilhelm se lleva en su viaje.

3. Ortega y Gasset, J.: "Pidiendo un Goethe desde dentro", en *Tríptico*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid 1964 (1ª: 1941), páginas 146 y 147.

4. Cansino Assens, R.: *Obras Completas de J. W. Goethe*, Aguilar, Madrid 1968, volúmen II, páginas 10 y 11.

José Enrique Monterde

En el curso del tiempo

(*Im Lauf der Zeit*, 1975)

"Hay que cambiarlo todo. So long". La escueta nota de despedida de Hanns Zischler a Rüdiger Vogler resume prácticamente la esencia de **En el curso del tiempo**, el primero de los filmes compendio de la producción de Wenders y, por lo menos para quien esto firma, la obra maestra en absoluto de la producción del alemán. La frase es una declaración de intenciones de un personaje con el cual Wenders se identifica: un intelectual que trabaja con niños para estudiar la génesis del lenguaje. Es también la clausura, la cristalización de una serie de experiencias en tierra de nadie que los dos hombres han protagonizado hasta ese momento. Y el *"so long"* final, así en inglés, es la ironica confirmación -de Wenders- de que, en efecto, como Zischler afirmó un rato antes, *"los americanos nos han colonizado el subconsciente"*.

En el curso del tiempo condensa y reformula, mejorándolos, varios elementos dispersos presentes en la anterior filmografía del realizador. La importancia de la música y, en general, de la cultura americana en la formación de Wenders, ya presente en varios de sus primeros y aún balbuceantes filmes (y especialmente en **Summer in the City. Dedicated to The Kinks**); la cita-

ción cinéfila; la metáfora del viaje y las raíces, razón de ser de la bella **Alicia en las ciudades**; la búsqueda de un *tempo* narrativo que privilegia lo visual, la riqueza del arsenal expresivo ligado sobre todo a la composición del encuadre y a la extrema duración de los planos. Todos esos elementos adquieren aquí un grosor, una intensidad y una radicalidad completamente nuevas. No es arriesgado, por una parte, afirmar que **En el curso del tiempo** es uno de los primeros filmes realmente políticos de Wenders, si por política entendemos la reflexión en términos de dónde se está: los soviéticos de un lado, los americanos del otro, un cierto concepto de Alemania -*"Yo soy mi propia historia"*, dice Zischler- en medio, en esa tierra de nadie que el filme va pautando con su discurrir: no en vano, el trabajo del mecánico de proyectores se desarrolla siempre a lo largo de un muro de separación que apenas se ve, pero que esta allí, la otra cara de los nombres que en el filme se citan como las provisionales metas del peregrinaje.

Político es, en última instancia, el ajuste de cuentas de Zischler con su padre -*"no tengo padre"*, llega a confesarle a su amigo-, con ese residuo de pasado, representante de la generación que vivió en -y contribuyó a instaurar- el nazismo. Pero no sólo hay reflexión política en el filme. Por el contrario, la grandeza de **En el curso del tiempo** consiste en saber elevarse por encima de las contingencias de lo inmediato para ahondar en la condición humana, para extraer de los intersticios de experiencias límite de dos seres humanos una hermosa lección de sabiduría vital: el elemento más trabajado del filme es, junto a la idea misma de desplazamiento -continuamente remarcada por la aparición de medios de transporte, carreteras, movimiento-, la lenta amistad que se traba entre Zischler y Vogler, la posibilidad, para Wenders, de que dos seres humanos en las antípodas terminen entendiéndose: al fin y al cabo, y a pesar de la cultura, las experiencias vitales se parecen, son casi intercambiables.

Y a la postre, **En el curso del tiempo** es también una reafirmación. La de Wim Wenders-autor, un hombre que, ya en posesión de un estilo, reconoce la deuda contraida con quienes le han formado, con Fritz Lang, cuyo obsesivo perfeccionismo bien entiende y cuyo retrato preside el despacho de la responsable de la fantasmal sala de cine del final; con Nicholas Ray, siempre Ray, en esa escena que parece tomada de **The Lusty Man**, cuando Vogler, como Robert Mitchum, regresa a la casa de su infancia y busca en un escondrijo la posibilidad de penetrar en ella; con la propia historia del cine alemán, esquemáticamente repetida por el anciano proyeccionista al comienzo del filme; en fin, con la noción de espectáculo cinematográfico mismo, en la bella, sorprendente secuencia de las sombras chinescas, en esos rostros de niños que ríen y que descubren -y nosotros con ellos- la capacidad de magnética atracción de la animación visual, el origen mismo de la fascinación del cinematógrafo, ese prodigio.

Mirito Torreiro

El amigo americano

(*Der amerikanische Freund / L'Ami américain, 1977*)

Aun siendo consciente de lo vidrioso que resulta dividir la obra de un artista (y máxime de un artista de las características de Wim Wenders, que gusta de volver una y otra vez sobre los mismos temas para ejecutar variaciones acaso infinitesimales) suscribiendo la rancia y sobreexplotada noción joyceana de la obra en progreso como una sucesión lineal de períodos definidos y autónomos a la manera de compartimentos estancos, no parece del todo incorrecto hablar de un antes y de un después de **El amigo americano**, aunque sólo sea atendiendo a sus aspectos más formales (por ejemplo, las cotas de calidad que alcanza el trabajo del operador Robby Müller, la solidez de las interpretaciones de Bruno Ganz y Dennis Hopper, o el destacado lugar que ocupan en la cinta dos largas y magníficas secuencias, las de las andanzas de Ganz en el metro de París y en el tren, que descubren a un Wenders inédito, impensable hasta la fecha). Sin menoscabo por la anterior producción de su autor, reconocemos que

El amigo americano es, por los factores más diversos, una obra importante, crucial, con un peso específico que se deja sentir en varias direcciones. Desde la perspectiva industrial, conviene no olvidar que supone el lanzamiento a escala internacional del cineasta y, haciendo frente común con algunos títulos de Fassbinder y de Schlöndorff, la más sólida tarjeta de presentación con que contó el Nuevo Cine Alemán. Para Wenders señala un segundo intento, después del fiasco de **La letra escarlata**, de operar partiendo de un material literario ajeno al cien por cien (1), y un primer acercamiento al producto de género, o sea al cine que debió de consumir en generosas dosis durante sus años de aprendizaje en París, cuando pasaba las tardes en la Cinemateca (obsérvese que la película lleva una escueta pero significativa dedicatoria a Henri Langlois). Ningún cambio, empero, se produce a la ligera, y Wenders no dio el paso sin una previa serie de dudas y vacilaciones: fue Peter Handke quien le puso en contacto con la escritora americana, afincada en Europa, Patricia Highsmith, y la pretensión inicial del director fue adaptar *El grito de la lechuza* o *El temblor de la falsificación* (2), dramas psicológicos centrados en la descripción pormenorizada de conductas al límite de lo patológico, cuyas estructuras cerradas y sus tramas mínimas y con tendencia al estatismo, las acercan a la particular manera de pensar el mundo y sus cosas que Wenders ha ido desarrollando a partir de **Die Angst des Tormanns beim Elfmeter**, película que contiene un nada encubierto guiño a *El temblor de la falsificación*. Por fin, una indeterminada serie de problemas relacionados con la negociación de los derechos de la escritora dirigieron la atención de Wenders hacia el a la sazón todavía manuscrito de *Ripley's Game*, la tercera, y más conseguida, aventura de Tom Ripley, el anti-héroe polimorfo y perverso, que guarda notables semejanzas con *Extraños en un tren*, el texto más divulgado de Patricia Highsmith merced a la adaptación que del mismo hiciera Alfred Hitchcock en 1951. Huelga recordar que Mrs. Highsmith no es autora de fácil adaptación, por mucho que haya reclamado la atención de nombres tan dispares como René Clement, Autant-Lara o Claude Chabrol, y uno de los más poderosos atractivos de **El amigo americano** consistirá en observar cómo Wenders, amigo de escritores (además de Handke: Sam Shepard y Peter Carey) y plumífero ocasional él mismo, flexibiliza sus constantes estilísticas -a saber: ausencia de parámetros argumentales nítidos, disolución del punto de vista, planificación en el vacío, etc.- en busca de algo que rara vez se encuentra en las pantallas: establecer un área de consenso entre el original escrito y la obra visual, capaz de enriquecer a ambos.

Pese a que una construcción algo anómala, sometida a bruscos cambios de ritmo, abundantes elipsis y planificación a ratos artificiosa, más el constante goteo de referencias cinéfilas (la presencia en el reparto de Nicholas Ray y Samuel Fuller, disfrutando el primero de un emocionado reencuentro con el actor Dennis Hopper, a quien descubriera en 1955 con **Rebelde sin causa**, y ejerciendo el segundo de comerciante de cine porno y pistolero) consigan enmascararla, la historia que narra **El amigo americano** es tan antigua como el mundo y ha sido abordada, directa o indirectamente y con los más dispares resultados, por todos los géneros y subgéneros posibles. Se trata, nuevamente, de la dialéctica elemental del mundo de la luz enfrentado al mundo de la oscuridad, del bien midiendo fuerzas con el mal, expresada aquí mediante la conjunción de un recurso tan caro al género negro como es el retrato de una amistad entre hombres -inmediatamente pensamos en Philip Marlowe y Terry Lennox, sin ir más lejos- con un hallazgo de notable brillantez, que funciona al mismo tiempo como detonante de la acción y como metáfora: me estoy refiriendo a la enfermedad que padece Jonathan (Bruno Ganz), identificable como leucemia, pero cuya existencia real se pone continuamente en duda, pues su médico de cabecera (Heinz Goachin Klein) le promete que está curado, y puede tratarse de un montaje de Raoul Minot (Gérard Blain)...

Wenders no parece temer el calificativo de maniqueo, y los trazos con que caracteriza a sus personajes son cualquier cosa menos sutiles, estirando hasta el límite de lo caricaturesco las descripciones originales de Patricia Highsmith. Jonathan recuerda a un artesano de fábula infantil, con una esposa (Lisa Kreuzer) y un hijo que le quieren y a los que, a su manera un tanto retraida (los sentimientos desbordados no son el fuerte de las películas de Wenders), también ama, y un trabajo, restaurar obras de arte y juguetes ópticos, que le conecta con el pasado, le confiere una historia y, por qué no, una sensación de destino. Ripley (Dennis Hopper) resulta todo lo contrario, puro caos, entropía personificada; viste como un *cowboy* en pleno Hamburgo, habita una ruina decorada como un museo del *pop art*, en el centro del cual brilla un rótulo de Canada Dry y una *jukebox* Wrulitzer -*"sin embargo, para él, una* jukebox, *como antes las cabañas de los campos de labor, era un objeto de calma, algo para tranquilizarse"*,

escribe en 1990 Peter Handke (3)-; apenas si controla sus nervios y la cámara lo sorprende monologando de la siguiente manera: *"Cada vez entiendo menos quién soy, o quién es cualquier otro"*. El mismo énfasis puesto en la caracterización da la medida de la incompatibilidad de ambas criaturas (en realidad, mundos), y ya desde la primera vez que se encuentran (se observan, Ripley hace amago de saludar y Jonathan le retira la mano), es obvio que podrá existir un acercamiento, una fascinación e incluso un intento de seducción, pero jamás una relación en profundidad, un verdadero intercambio. **El amigo americano** es, pese a todo, un filme optimista, esperanzado: la corrupción no es completa, Jonathan cae por dos veces en la tentación (y su pecado no es tan terrible pues, como le hace notar Minot, no afecta a nadie que merezca nuestra piedad), pero a la tercera reniega del tentador y se sacrifica para expiar posibles culpas, convirtiéndose en uno de lo tipos más positivos, prácticamente un héroe, del cine de nuestro autor, o del cine que éste hace en la década de los setenta, lejos aún **París, Texas** y **Cielo sobre Berlín**.

Del mismo modo que la enfermedad no tiene rostro, los criminales que rodean a Jonathan carecen de identidad o van camino de perderla. El mal es siempre inexplicable, y cuando su mujer le pregunta por los motivos de la antipatía que siente por Ripley, Jonathan responde con vaguedades, dice haber escuchado historias, anotado rumores; más tarde, el acuerdo con Minot le abre las puertas de una realidad gaseosa, flotante, hecha de viajes de vértigo a cualquier parte del globo, de estaciones de tren y habitaciones de hotel al otro lado de cuyas ventanas acechan grúas amenazadoras (pocas películas han conseguido retratar el paisaje urbano con tanto tenebrismo, aun a la luz del día, recogiendo y reciclando una cierta herencia del expresionismo), de desarraigo y conjuras de origen ignoto y destino inconcreto, una realidad para la cual tampoco encuentra más vocabulario, probablemente porque es un mundo cuya constante situación de precariedad lo hace refractario a cualquier forma de lenguaje establecido. Ripley, fantasmagórico hasta el punto de necesitar fotografiarse y registrar su voz en un magnetófono (contando sus acciones al tiempo que éstas suceden) para cerciorarse de que vive o existe, deambula por el taller de Jonathan, lo explora comentando lo agradable que debe de ser vivir allí y decide echar una mano a éste en sus "trabajos clandestinos" a fin de ponerle en deuda, de forzar una amistad o una camaradería que confía le reportará la fórmula mágica que le permita cambiar de identidad, escapar de sí mismo y ser otro (Jonathan, por ejemplo). Proyecto vital a todas luces imposible, quimérico, que se saldará con todavía más soledad y paranoia. Jonathan ya ha probado el mundo de Ripley y sacado de él todo lo que necesitaba: el gris artesano que afirmaba que sólamente hay que temer al miedo, ha penetrado hasta el fondo de la otra cara de la realidad, ha jugado con la muerte propia -en el lavabo del tren, frente al espejo, Jonathan ensaya sobre su cuello el lazo con el que ha de asesinar (4)-, ha adquirido los conocimientos prohibidos y ha decidido abandonar. Ripley, tirado en la playa (¿es casual que el último camino propuesto por el filme conduzca al mar?) es un ser definitivamente burlado, sin otro futuro que descender los pocos peldaños que aún le queden en la escalera de lo patético.

NOTAS

1. Me resisto a contar como material ajeno a Wenders los textos de Peter Handke en que se basa **Die Angst Des Tormanns Beim Elfmeter** y **Falsche Bewegung**, por las acusadas similitudes existentes entre el escritor y el cineasta.

2. Todas las novelas de Patricia Highsmith que se citan aquí están editadas por Ed. Anagrama, con la salvedad de *El grito de la lechuza*, que se encuentra en Ed. Noguer y en Alianza Editorial. Por su parte, **Ripley's Game**, lógico, se editó como *El amigo americano*.

3. *Historia de jukebox*, Peter Handke, Alianza Editorial, col.: Alianza Tres, nº 266.

4. Vemos una escena idéntica, aunque más desarrollada, en **Un trabajo no adecuado para mujeres**, el poco conocido pero francamente reivindicable *thriller* que dirigiera el crítico británico Chris Petit, casualmente admirador e incluso protegido de Wenders.

Miguel Angel Barral

Relámpago sobre agua

(*Lightning over Water*, 1980)

Parece evidente que este título supone la propuesta más arriesgada de la filmografía de Wim Wenders, y acaso una de las experiencias más radicales y turbadoras de toda la historia del cine. Y ello no sólo por la escalo-

friante particularidad de que sus fotogramas recojan parte de los últimos tres meses de la vida del gran cineasta Nicholas Ray, autor de películas como **Johnny Guitar, Rebelde sin causa** o **Chicago, año treinta**, a quien la industria y la crítica del momento trataron con particular miopía y falta de tacto, sino, en primer lugar, por la malicia mediante la cual Wenders elabora una especie de jeroglífico que, sin apenas entidad propia definida, fascina y empuja a toda suerte de lecturas (las hay, las hubo y las habrá de todos los gustos y colores: homenaje del discípulo al maestro, alegoría de la muerte del celuloide invadido por la imagen electromagnética, ejercicio de manipulación y necrofilia, etc., etc.) encadenando y superponiendo una variada gama de referencias y materiales (cine, vídeo, páginas de un diario personal), transgrediendo con total impunidad la siempre tenue línea que separa lo real de lo ficticio y adoptando las convenciones de un juego de cajas chinas. La cita a otra *rara avis* como **Fraude** (1) no parece, pues, gratuita, aun cuando el experimento del autor de **Ciudadano Kane** obedecía a intenciones entre lúdicas y didácticas (**Fraude**, si la memoria no me falla, invitaba al espectador a especular sobre el carácter de superstición cultural de nociones en apariencia tan sólidas como el original y la copia, la propiedad intelectual, etc.), en tanto que las caprichosas formas de **Relámpago sobre agua** no demuestran gran cosa en y por sí mismas, tratándose únicamente del resultado de una estrategia para que el producto no se confunda con un ejercicio documental. En este punto, la postura de Wenders es firme y pasa por la conocida anécdota de haber desautorizado una primera versión de la cinta, obra del montador Peter Prizygodda, porque *"Peter había montado la película en tanto que y como documental, con la actitud de quien se siente obligado y responsable con la verdad latente detrás de las imágenes"* (2).

En realidad, puestos a rastrear y establecer paralelismos con otras realizaciones del autor, se concluye que **Relámpago sobre agua** no guarda tanta relación con los trabajos precedentes de Wenders como con uno que todavía ha de llegar: **El estado de las cosas**. De entrada, ambas aparecen como respuesta a sucesos de tipo traumático ocurridos cuando Wenders divide su tiempo entre Europa y Norteamérica con motivo de la accidentada gestación de **El hombre de Chinatown** para los estudios Zoetrope del megalómano Francis Ford Coppola, y ambas escogen como punto de partida argumental, y construcción simbólica, la crónica de rodajes abortados, de películas imposibles, de género fantacientífico y negro, respectivamente. Las dos, también, asimilan, aso-

cian la muerte al hecho cinematográfico (cáncer aquí, asesinato allí) igual que si se tratara de convertir en programa aquella *boutade* atribuida a Jean-Luc Godard que reza que *"el cine es el arte de la muerte en el trabajo"*, y comparten un enrarecido trasfondo de pesimismo vital, al desarrollar sendos discursos alrededor de la futilidad de toda acción o gesto, de la ausencia de significados puros y tangibles, de la imposibilidad de penetrar más allá de lo aparente.

"El vuelo nocturno de Los Angeles me depositó en Nueva York en un día fresco y despejado", explica en *off* y con el acompañamiento de un nervioso fondo musical de Ronee Blakley la voz de Wenders en las primeras imágenes de **Relámpago sobre agua**, registradas por Nicholas Ray y fiel reproducción del arranque de **El amigo americano**, con el director alemán en el puesto de Dennis Hopper. El motivo de dicho desplazamiento es colaborar con Ray en la preparación de un filme de corto presupuesto que contará la peripecia de un pintor anciano y aquejado de cáncer, que desea rescatar su obra de los museos donde está expuesta, sustituirla por falsificaciones y huir rumbo a oriente a bordo del junco que le proporcionará un amigo oriental, excéntrica fantasía que es a la vez una prolongación de la biografía del personaje que Ray escribió y encarnó en **El amigo americano**, una transparente alusión al abandono en que vive el viejo cineasta, enfermo, olvidado y con los negativos de su última película, **We Can't Go Home Again** (3), retenidos por el laboratorio, y cierto sarcasmo a costa de la expresión *"to take a*

slow boat to China", traducible como... morirse. Wenders accede a las pretensiones de Ray, le sugiere cambiar la profesión de pintor por la de realizador de cine -*"discutimos juntar la idea porque en vez de ser un pintor el que robara en el museo, sería mejor él, el propio cineasta, quien se introdujera en un laboratorio para robar el negativo de su película"* (4)- y se ocupa de reunir algo de financiación y personal, entre el que se cuenta un joven Jim Jarmusch, a quien Wenders luego financiará parcialmente su reputado **Extraños en el paraíso** y cuyo nombre no consta en los créditos de la cinta, pues abandonó el rodaje cuando los acontecimientos empezaron a tomar su cariz más dramático (postura que probablemente le honra). La película se pone en marcha a base de improvisaciones, Ray rueda las escenas antes descritas utilizando sus recursos de profesor del Actor's Studio para que el "amigo alemán" interprete con una pizca de dignidad, pero... su enfermedad se agrava, entrando en fase terminal y obligándole a internarse, y Wenders queda con el control total del proyecto. A partir de este momento, que la cinta nos escamotea (como casi todo lo concerniente al proyecto original de Ray), y contra el dictado del sentido común, la labor de Wenders se centrará en registrar el tiempo quieto e informe de toda espera fatal, de toda agonía, reinterpretándolo como la versión interiorizada, mental, de los vagabundeos sin sentido ni dirección que pasan por su más destacada seña de identidad como creador.

Espectáculo inaudito y algo mareante, del viaje exterior hemos resbalado al interior igual que, en sentido inverso, partiendo de la simulación se ha ido a dar con la realidad: ahora necesitamos, al parecer, reconducir ésta de vuelta al terreno de la ficción, y aquí es donde Wenders adopta una postura tan extrema, tan poco justificable que, además de colocarle en una situación difícil de justificar moralmente, altera los mecanismos interiores del filme, generando una serie de desfases e inversiones que lo convierten en una obra que, si no merece el calificativo de fallida, sí se gana, al menos, el de discutible o equívoca.

Adrede o no, Wim Wenders, transformado en personaje de su propia fabulación (¡a ambos lados de la cámara!), reproduce las pautas de conducta de criaturas como Philip Winter (5) que, desbordadas por la angustia, interponen el arte (fotografía, escritura, cine) a la vida no para esclarecer o participar, sino para mantener las distancias, enmarcar los acontecimientos y salirse del cuadro, parando el golpe y adormeciendo el dolor. Aunque le resta lucidez para dudar de lo que hace -se preguntará si un filme puede matar, tomará el sitio de Ray en la cama del hospital-, el cineasta busca proyectar una mirada frontal, fija y exenta de discurso sobre los últimos movimientos de su amigo, quien si al principio le sigue el juego (se interpreta reconstruyendo acciones pretéritas, como la proyección de **The Lusty Men** en el auditorio de Vassar, o inventadas, como el hipnótico ensayo del **Discurso para la academia**) acaba, en el momento más aterrador y expresivo de la cinta, por rebelarse plantando cara a la cámara, proclamando su repulsa por la actitud de Wenders y pidiendo entre toses, jadeos y saliva que se corte la toma, se funda en negro, se termine el juego. Ray, con la inesperada y sorpresiva furia de sus palabras, con la indescriptible expresión de su rostro consumido, nos proporciona las pistas para empezar a sospechar que **Relámpago sobre agua,** en vez del acto de amor, de la despedida entre amigos que intenta aparentar, es una cosa muy diferente y de signo opuesto: un exorcismo, una huida hacia adelante, un aparato de autodefensa enraizado en el temor y en la escasa o nula capacidad de comprensión, que funciona a partir de una paradoja que debería entusiasmar a todos los estudiosos de la imagen: ocultar mostrando, oscurecer a fuerza de luz. La secuencia final, que nos introduce en el rito del *wake*, ceremonia que ahuyenta el recuerdo del difunto mediante la fiesta, ratifica esta impresión: Wenders y el resto del equipo beben, ríen e intercambian anécdotas deshilvanadas y de limitado interés delante de la urna que contiene las cenizas de Nicholas Ray, y puede que, al margen de cualesquiera lecturas colaterales que le demos, **Relámpago sobre agua** sea, en el fondo, esto, un puñado de palabras de brillantez variable que pretenden enmascarar, sin conseguirlo, la más indigesta de las realidades: el viaje hacia China, el junco... de Caronte.

NOTAS

1. *Wim Wenders,* por Antonio Weinrichter, Ed. J.C. Página 106.

2. Op. cit. página 108.

3. Testamento fílmico de Nicholas Ray, rodado en todos los formatos imaginables a partir de sus experiencias como maestro de cine en varias escuelas.

4. Declaraciones de Wenders recogidas en la obra *Wim Wenders*, editada por la XXIII Muestra Cinematográfica del Atlántico, celebrada en Cádiz en 1991.

5. Protagonista de **Alicia en las ciudades**, interpretado por Rüdiger Vogler.

Miguel Angel Barral

El hombre de Chinatown

(*Hammett*, 1982)

En 1977, la tremenda repercusión internacional despertada por el *thriller* **El amigo americano** popularizó por doquier a su joven autor, el alemán Wim Wenders, sacándole del asfixiante *ghetto* del "Arte y Ensayo a la europea" y destacándole sobremanera entre los realizadores de la generación post-Manifiesto de Oberhausen (proclamado el 28 de febrero de 1962 por 26 jóvenes cineastas que declararon muerto *"el cine de papá"* y reivindicaron el derecho a crear el Nuevo Cine Alemán, poco después, en 1966, rebautizado Joven Cine Alemán, para recuperar su anterior denominación a primeros de la década de los 70). Coproducida, básicamente, entre el propio Wenders y la firma francesa *Les Films du Losange*, la citada película encerraba una asombrosa y atractiva fantasía cinéfila, cuyo aliento nacía preferiblemente de la significativa complicidad que representaban las intervenciones de gente contrastada (Nicholas Ray, Samuel Fuller, Daniel Schmid, Jean Eustache; a la cabeza de todos, el inefable Dennis "De profesión maldito" Hopper) que de la morbosa literatura de Patricia Highsmith, su teórica inspiración argumental.

Puede entenderse, y muy bien, que Francis Ford Coppola reparase atentamente en **El amigo americano**, y brindara a Wenders la oportunidad de trabajar en el seno de Hollywood, rodando para su productora Omni Zoetrope otro *thriller*, pero en este caso íntegra y característicamente norteamericano, *Hammett* (retitulado en España **El hombre de Chinatown**). Coppola saltó a la fama gracias al díptico **El padrino-El padrino 2** (1972-74), melodramas policiacos de fuerte influencia europea, más específicamente italiana. Wenders suponía "el hombre de moda" del cine alemán, y casi continental, precisamente gracias a una contrapartida de **El padrino**, es decir, a una respuesta culturalmente europea a un género biológicamente estadounidense, tal como sugiere sin disimulo el propio título de **El amigo americano**. Y ambos cineastas, para mayor concordancia, habían declarado, separadamente, su admiración por la figura y la literatura de Dashiell Hammett (1894-1961), quien constituye nada menos que la transición entre la novela policiaca tradicional y la literatura negra moderna, transición efectuada hacia finales de los años 20 y perfeccionada por el gran Raymond Chandler (el típico caso del alumno que supera al maestro, en efecto). De Hammett, además, entonces se hablaba con cierta frecuencia en la prensa cinematográfica, pues Bernardo Bertolucci quería llevar a la pantalla una de las novelas más representativas de aquél, *Cosecha roja* (el proyecto acabó abortando, como es sabido), y Coppola anunciaba su adquisición de los derechos de la novela en que se inspiraría **El hombre de Chinatown**, obra de Joe Gores, un escritor de Minnessotta cuyo discurrir personal y profesional entraña ciertos puntos en común con el de Hammett (pese a lo cual literariamente no resiste la comparación con el autor de *La llave de cristal*, claro). Item más, el fracaso comercial que habían sufrido dos parodias, y a cuál peor, de la más célebre adaptación fílmica de una novela de Hammett, es decir de **El halcón maltés** (1941), de John Huston -**El halcón negro** (1975), de David Giler, que además retomaba dos intérpretes del clásico de Huston, en concreto a Elisha Cook Jr. y Lee Patrick, y **Un detective barato** (1977), de Robert Moore, cuya trama incorporaba también elementos de **Casablanca** (1942), de Michael Curtiz y **El sueño eterno** (1946), de Howard Hawks-, suponía

todo un estímulo suplementario de cara a emprender **El hombre de Chinatown**.

Así pues, todo encajaba con perfecta armonía, ningún augurio funesto planeaba sobre la reunión Coppola/Wenders. Entonces, ¿cómo explicarse el lamentable, penoso resultado que arroja el filme? Buena parte de la catástrofe, salta a la vista, es atribuible al característico estilo de producción impuesto por Coppola (quien, por lo menos para mí, tiene más de astuto mercachifle que de artista cinematográfico), tanto en el apartado puramente visual -que se manifiesta, mayormente, en un molestísimo énfasis de la brillantez escenográfica que más parece obedecer a una ostentación de "nuevo rico", tristemente reconocible, que a las necesidades dramáticas de la película- como en la propia elaboración de la película, a saber: el novelista, Gores, entregó un guión; después Tom Pope escribió otro, que corregía y tergiversaba el anterior; a continuación, se grabó en vídeo el *story-board* realizado a partir del trabajo de estos dos escritores, pero Coppola, descontento con éste, llamó a Dennis O'Flaherty para que escribiera un guión enteramente nuevo; en 1978 Wenders rodó este guión casi en su integridad, mas a ninguno de los financieros le satisfizo el resultado, por lo cual un nuevo guionista, Ross Thomas, fue contratado para que escribiera un libreto diferente y a la vez acorde con lo ya rodado; Wenders rodó este guión en cuatro semanas, en 1982, después de filmar **Relámpago sobre agua** en 1980... La versión definitiva, la exhibida, comprende un 30% de la primera película y un 70% de la segunda, y Wenders declararía al respecto: *"En la manía de Coppola de 'ver' la película antes de hacerla hay un gran problema: que la película se convierta en la ejecución de algo ya hecho y 'ya visto'. Evidentemente, por eso fracasan el 90% de las películas americanas. No es necesario que las películas estén demasiado avanzadas antes de fotografiarse sobre el celuloide. Para mí, la moraleja es que por regar demasiado la semilla, no brota nada de la tierra".*

Justo es reconocer que, a película vista, la demencial confección de **El hombre de Chinatown** no chirría tanto como era de esperar en buena lógica, pero ni aún así el resultado se sostiene. Empezando por la interpretación de Frederic Forrest, a todas luces bienintencionada pero nada convincente, todo se revela frustrado y amorfo, demasiado artificioso y rimbombante como para suponer un simpático delirio en torno al género negro -al contrario de lo que ocurría, pongamos por caso, en la un tanto olvidada y excelente *opera prima* de Stephen Frears, **Detective sin licencia** (1972)-, hueco y previsible si pretende proponerse como estricto filme de género, y definitivamente desastroso en tanto homenaje abstracto, onírico e irrealista a la figura y el fondo literario de Dashiell Hammett (por ejemplo, todos los aficionados al *thriller* saben que en la vida de Hammett no coincidieron su etapa como detective privado y su faceta de novelista, cronológicamente posterior).

De este modo, **El hombre de Chinatown** más bien parece un impersonal (el director es Wenders porque así lo aseguran los créditos, pero las imágenes no nos lo confirman), desvaído y soporífero intermedio entre los *thrillers* afectados por la "Moda Retro" que tanto éxito habían obtenido pocos años antes -en comparación con **El hombre de Chinatown, Chinatown** (1974), de Roman Polanski y **Adiós, muñeca** (1975), de Dick Richards son verdaderas obras maestras- y el típico tebeo *kistch*, presuntuoso y gratuitamente erudito. Sin que los guiños cinéfilos de esperar -un papel secundario es encarnado por Elisha Cook Jr., de quien ya dijimos que participó en **El halcón maltés**; la intervención de otra figura veterana de Hollywood, Sylvia Sidney, retrotrae subliminalmente a Henry Hathaway, Alfred Hitchcock y Fritz Lang; el venerable Sam Fuller, obsesión indeleble de Wenders, aparece un par de veces- cumplan otra función que despertar de forma fácil y superficial una nostalgia que la película en su globalidad es absolutamente incapaz de transmitir.

Carlos Aguilar

El estado de las cosas

(*Der Stand der Dinge/ The State of Things/ O Estado das Coisas*, 1982)

El año 1982 y **El estado de las cosas** señalan una incertidumbre y una encrucijada en la trayectoria vital y cinematográfica de Wim Wenders.

Tras unos densos e interrogantes "falsos movimientos" alemanes, se embarca en la maquinaria hollywodiense, siguiendo la estrella pretérita de

algunos insignes compatriotas suyos (1), aunque en los engañosos márgenes de la megalómana independencia de Francis Coppola y su productora Zoetrope. La experiencia de **El hombre de Chinatown** es la expresión de un desencuentro. Con Coppola, con un sistema, pero también con un modelo, con un mito admirado y añorado, irreconciliable con su propia identidad como cineasta. En esos cuatro años (1978-82) de rodaje, de enconado enfrentamiento de posiciones expresivas y de sistemas de producción y de rodaje, rueda otras dos películas, tiznadas de muerte. **Relampago sobre agua**, un desangelado retrato de un cineasta, Nicholas Ray, en sus últimos estertores de vida, imagen de un disidente pasado dentro de ese sistema. Y **El estado de las cosas**.

Efectuada esta purgación, rodará una reconciliación, **París, Texas**. Saldrá de ese desierto anímico, de esa sequedad expresiva (en donde la muerte y el fin son sus figuras cardinales), en el que las historias pertenecen a otro mundo y a otro tiempo, y narrará la historia de la recuperación de un personaje, que regresa al mundo de los vivos, y que vuelve a hablar (sus palabras vuelven a pertenecerle, y a proyectar sentido). Hay una dirección: devolver su hijo a la madre de éste, prostituta en un mundo prostituyente. Recuperará su imagen y la emoción. Luego, su siguiente pelicula, **Cielo sobre Berlin**, constituirá el encuentro de una mirada, la angélica. El proyecto de una voz y una mirada. El Canto de la Narración. Desea volver a la Tierra.

El estado de las cosas, por lo tanto, es el reflejo de un estancamiento (ya no hay ni falsos movimientos, ni siquiera los del protagonista, ya señalados por la fatalidad), de un estacionamiento, de una puntual detención en la obra de Wenders. Sólo hay historias en las historias. Y su talante es escéptico en cuanto a la necesidad y viabilidad de las mismas en su cine y en el Cine.

Como ya expresa el póster de la película (doble imagen de un coche estacionado), el positivo y

el negativo de un mismo estado. La proyección de las imagenes están inmovilizadas. Y la vida sólo respira suspensión, vacío.

Pero todo esto se manifiesta en el filme con variadas resonancias, en conectadas pero diferenciadas direcciones.

Situándola en el tiempo de la producción, como ya ha quedado dicho, no es sino una reacción vital y reflexiva a su experiencia con **El hombre de Chinatown**. Además de los enfrentamientos ya señalados, podríamos añadir los de cine europeo-cine USA, B/N-Color, Coppola-industria. **El estado de las cosas** es una consecuencia supurante de esos confrontamientos, manifestando una amargura, una rabia y una sensación de pérdida que alcanza a todo un posicionamiento existencial. Visceralidad que no deja de ser fuente de los desequilibrios del filme, de cierta redundancia y afectación.

El comienzo del filme es declarativo. Un filme de ciencia-ficción en B/N: "Los supervivientes". El negativo de un cine espectacular. Pero es ficción (dentro de otra ficción). La historia (o su negativo) es otra. La de los componentes de ese rodaje, y la ausencia de historias, de movimiento, en sus vidas. Y la lucha del director (Patrick Bauchau) por lograr llevar a cabo su película frente a los problemas financieros. La carencia de negativo (en correspondencia con la carencia de vida de los personajes) le impulsa a buscar el apoyo necesario, en su productor norteamericano, enfrentándose con las invisibles y poderosas maquinaciones de un sistema que imposibilita su realización (transustantivación a un estado de las cosas del mundo, de la sociedad, que impide el rodaje de la vida de sus componentes, desorientados, carentes, sin propósito).

En este grupo de gente de cine se reproducen unas constantes: la repetición vital, el aislamiento, y la necesidad de las historias para rellenar un vacio, una desconexión.

Como los personajes de la película que están rodando, los cuales, ante el fin del mundo, amenazados por un virus mortal, intentan llegar al mar, esperanza de salvación; ellos, de un modo no espectacular, son unos buscadores (2) en un mundo que ya no respira, agotado.

Cortado el suministro de negativo para el rodaje, se enfrentan a su propia soledad y desasistencia: con historias, como el cámara (Samuel Fuller), las hijas del director o el actor que narra alucinantes historias sobre su infancia enfermiza. Enfrentándose a la noche y al sueño con patéticos rituales contra el (su) silencio: el actor con la bola terráquea, situando geográficamente su posición; otro actor haciendose fotografías mientras se sumerge en la bañera; el guionista aislándose en los cascos de su *walkman*; el cámara durmiéndose con un reloj que da las horas; una actriz, desnuda, intentando dormir infructuosamente, acompañada del sonido del metrónomo; el diálogo de desencuentro entre la pareja de amantes, en donde el fantasma de la repetición de experiencias pasadas los distancia; y la mujer del director, contemplando las fotografías de sus hijas, en las que ella está siempre fuera del encuadre. El cine es su escape.

Ellos se encuentran en un hotel frente al mar, con una piscina de agua estancada como espacio intermedio (y que los señaliza). Están en Lisboa, el extremo de Europa, el fin de un mundo, al borde de la caída, en un falso retiro. Personajes sin espacio ni tiempo, exiliados (3). Los decorados de Lisboa inciden en esta consideración de extemporaneidad. El viaje en tranvía de la actriz (Isabelle Weingarten) leyendo la novela *Los buscadores* puntualiza estas consideraciones y sensaciones.

Frente a ellos, o sobre ellos, una realidad mediatizada, conectada, que les supera y manipula. La base de datos que le enseña el guionista al director donde tiene registrada su vida. O esos omnipresentes tendidos eléctricos que acompañan los encuadres en la estancia norteamericana del director (en el retrovisor, en la casa del cámara, en el último aparcamiento). Hilos que no llevan a ninguna parte, y que sólo dejan constancia de su condición de títeres.

Así, el viaje del director es sin retorno, en círculos sin fin, aunque encuentre a su productor en una sórdida caravana (como esa persecución en el aparcamiento planificada con un significativo picado. Es como un reloj de manecillas locas).

La muerte es el destino final. Anunciado en Portugal, con aquella rama en forma de cadáver que invade violentamente la habitación en una noche de tormenta. Intentará filmar (combatir) a sus invisibles asesinos, tan infructuosa como irrisoriamente.

El estado de las cosas no puede ser más desolador.

NOTAS

1. El protagonista de **El estado de las cosas** pasa, literalmente, sobre la estrella de Fritz Lang en la acera.

2. El director le da a una actriz la novela *Los buscadores*, en la que se basó **Centauros del desierto,** de John Ford, película que se anuncia en la marquesina de un cine en Estados Unidos. Una de las múltiples referencias, citas u homenajes presentes en el filme, y que dan fe de una añoranza de un tipo de cine, y de gentes de cine. Otras: "Los supervivientes" hace referencia a un filme de Allan Dwan; las presencias de Roger Corman y de Samuel Fuller, cuyo personaje está basado en Joe Biroc, octogenario director de fotografía en **El hombre de Chinatown**.

3. El autor del guión, en el que colabora Wenders, es Robert Kramer, otro disidente norteamericano desarraigado, de carrera marginal y nómada, cuya mirada se aprecia fundamental en la configuración del filme, sobre todo si se tiene en consideración su excelente **Doc's Kingdom**, película de exiliados vitales en Portugal, con un marinero con un tumor en la cabeza, impenitente narrador de historias, e hijo en busca de su padre y de su identidad desde Estados Unidos.

Alexander Zárate

París, Texas

(*Paris, Texas*, 1984)

Después de haber trabajado en Estados Unidos en la parcialmente fallida **El hombre de Chinatown** fue, sin embargo, en **Paris, Texas,** una producción totalmente europea, donde Wim Wenders consiguió fundir cierto espíritu y cierta estética de la cultura americana, con su particular forma de hacer cine, habitualmente más distante y cerebral, pero cargada en esta ocasión de un sentimentalismo magníficamente controlado. Le ayudó bien la base literaria que utilizó, el guión de Sam Shepard sobre el argumento de L. M. Kit Carson.

Una vez más es el viaje, y especialmente el desplazamiento a través de las imprescindibles

carreteras de larga distancia americanas propias de las *road movies*, el punto de partida para el proceso de búsqueda y reconstrucción de una vida (la del perdido y descompuesto Travis) lo que motiva a Wim Wenders para hacer una de sus películas más cálidas y emocionantes. El escenario es el reflejo directo de la situación de los personajes. Travis se encuentra en pleno desierto caminando sin descanso y sin rumbo, dando vueltas y buscando un lugar que desconoce: el vacío que le rodea es tan grande como el de su interior. Cuando le recoge su hermano, el viaje en coche evidencia la incomunicación: Travis, que se niega a decir una palabra o a expresar un sentimiento, se sienta detrás, y desde la barrera del asiento del conductor, su hermano trata de establecer un diálogo imposible. A medida que se concretan esos espacios (las calles de la ciudad, la casa de su hermano en la que reencuentra el calor familiar y a su propio hijo al que no ha visto en cuatro años) se va definiendo el origen del *shock* emocional, la ruptura con una mujer y una familia. El inconcreto espacio de una fotografía con un terreno vacío pero esperanzador, en **París, Texas**, reconcilia a Travis con su pasado a través del lugar en el que fue seguramente concebido.

Todo ese período de búsqueda y desentrañamiento emocional refleja un feliz entendimiento entre la mirada reflexiva de Wenders, la fotografía poderosa de Robby Müller y el lánguido y eficaz deslizamiento melódico de la guitarra de Ry Cooder, ya legendaria. Harry Dean Stanton y Dean Stockwell, dos actores nunca suficientemente valorados y condenados a roles secundarios, encontraron la ocasión merecida, desenmascarando en su relación el origen de la tragedia, que continúa después en la conexión creciente entre padre e hijo, cómplices en la tarea de reencontrar a la madre. El bálsamo afectivo que necesita Travis va surgiendo en la eficaz progresión dramática que crea Wenders, a través de secuencias como la localización y persecución de Travis y su hijo a la necesitada esposa y madre, en la que el cariño que cada uno busca en el otro surge espontánea y calladamente, nunca por la vía del sentimentalismo.

Pero es en toda la parte final de la película donde Wenders consigue uno de sus mayores logros cinematográficos. Desde el desierto inicial sin dirección, Travis desemboca en un concreto y oscuro rincón, la cabina de un prostíbulo donde la mujer que perdió (memorable Nastassja Kinski) consuela a través de un cristal al hombre que está al otro lado, en la oscuridad: es el vehículo para superarse en su incomunicación que necesita Travis, como antes tuvo que hablarle a su hijo a través de un cassette porque no se atrevía a hacerlo directamente.

El hallazgo visual de la larga secuencia en que Travis cuenta su historia a través del teléfono que conecta las dos estancias y posteriormente de espaldas al cristal a través del que ella mira sin ver, es inmenso y está perfectamente aprovechado por Wenders para crear una emoción desnuda y profunda que se desata en cada palabra, en cada uno de los escasos encuadres, en la luz o en la lágrima de Nastassja Kinski, culminando en el larguísimo plano de ella con Travis al fondo llevando su doloroso relato al clímax emocional.

Ricardo Aldarondo

Tokyo-Ga

(*Tokyo-Ga*, 1985)

Estrenado en 1985, pero con un proceso de rodaje iniciado en realidad antes de **París, Texas**, **Tokyo-Ga** es un filme clave en la evolución de ciertas preocupaciones del Wenders

maduro. Hablar de evolución aquí significa ante todo reconocer que con **Tokyo-Ga** el cineasta da un paso adelante, al pasar del ejercicio de homenaje/exaltación cinéfila, presente en buena parte de su obra anterior, y muy significativamente en **En el curso del tiempo** y **Relámpago sobre agua** -y en la autocomplaciente crítica a la industria que le tocó sufrir en **El estado de las cosas**-, a una reflexión mayor, la interrogación al medio sobre su propia utilidad, reflexión que se ensanchará posteriormente a todo el universo visual en su controvertida **Hasta el fin del mundo**.

La implicación de Wenders en el proyecto es total: figura como guionista -en colaboración con Peter Handke-, montador, productor y, *last but not least*, es su voz la que puntúa continuamente las imágenes, una voz que, en el mejor de los casos, sirve realmente como apoyatura, pero que a veces adquiere una cualidad vagamente molesta: Wenders parece traducir sólo algunas de las confesiones de sus entrevistados, nunca se tiene realmente claro cuándo su voz reproduce palabras ajenas y cuándo habla por ella misma. Su Virgilio en este viaje que se demostrará doloroso no es otro que el gran Yasujiro Ozu, origen mismo del proyecto, y los sentimientos que se apoderan por completo de su filo-ensayo son el desasosiego y la nostalgia: con evidente -pero respetable- retraso respecto a algunos cineastas que le abrieron camino, desde Antonioni a Godard, por poner dos nombres, Wenders reconoce su deuda con un cine que, hecho en un pasado todavía cercano, ya no podrá ser nunca como el que hizo el viejo maestro.

El filme se asienta sobre dos pilares. Por una parte, y a partir de los testimonios documentales de Chishu Ryu y de Yuharu Atsuta, respectivamente el actor y el director de fotografía preferidos por Ozu, Wenders se adentra en la forma de realizar del japonés. Por la otra, la mirada de su cámara se detiene, como la de Ozu, que hizo de la exploración del universo cotidiano el sentido de su cine, en algunos de los fenómenos que, desde su perspectiva occidental, le resultan más extraños: la magnética atracción que el juego del *pachinko* ejerce sobre los japoneses, la meticulosidad que emplean en la realización de cosas aparentemente absurdas -la industria montada alrededor de los falsos alimentos para escaparates, el juego del golf fuera de los campos apropiados para ello-, la invasión contaminante de pautas de comportamiento estadounidenses -la televisión, el cine, la moda, el rock-, tan presentes, por otra parte, en la formación personal y en el cine del primer Wim Wenders.

Pero el acercamiento a ambos, al Japón representado por Tokio y a Ozu, se demuestra contradictorio. Por una parte, extrañamente pobre. Wenders parece atrapado entre la fascinación y el abatimiento: sus indagaciones sobre Ozu resultan a la postre solo meramente introductorias, el sentido final que persigue se escapa por completo -no parece que el contacto con el mundo del maestro aporte nada nuevo a lo que Wenders ya se había llevado consigo en la mochila-, la conjunción entre su propia indagación sobre Tokio y la forma en que lo japonés -lo universal- está presente en el cine de Ozu parecen repelerse mutuamente.

Y sin embargo, el filme presenta a la postre una rara -y tal vez involuntaria- virtud: erigirse él mismo, en su aparente esterilidad, en su dubitativo recorrido, en la mejor prueba de lo que su realizador busca. **Tokyo-Ga** es la demostración de que el cine de Ozu permanece hoy abismalmente insuperado. La obsesiva búsqueda de la sencillez, el hermoso, extremo despojamiento del maestro japonés se concretan en las bellísimas imágenes de **Tokyo monogatari**, punto y final de un filme, el de Wenders, que se plega con respeto frente a un talento mayor que el suyo propio, ejercicio de modestia insólito en la trayectoria de un cineasta poco acostumbrado a la autocrítica.

Mirito Torreiro

Cielo sobre Berlín

(*Der Himmel über Berlin/ Les Ailes du désir*, 1987)

El ángel que quería ser humano baja a la Tierra para dejar de ejercer de mero observador, para sentir y vivir. Un deseo carga-

do de poesía y voluntarismo, por mucho que el Berlín que va observando desde su elevada posición no sea un mar de esperanzas. Un párpado se abre en la primera imagen tras los créditos, y saltan algunas de las constantes en Wim Wenders: los planos aéreos de la ciudad recortada en sus grises edificios; la necesidad de moverse, volar y cambiar de ciudad en el primer encuentro con Peter Falk; el sentido de la soledad y la incertidumbre, el rumbo inconcreto de unas vidas por descubrir. Pero esta vez el viaje será en círculo, sobrevolando Berlín a través de un ángel que conoce no sólo los hechos sino también las reflexiones de los habitantes, sus desesperanzas, sus deseos, su desolación, y quiere participar en la incógnita continua que preside esas vidas, frente a la inerte existencia fuera del tiempo y el espacio que él lleva.

A partir de una serie de reflexiones del escritor Peter Handke ("*Cuando el niño era niño...*"), que marca el punto de partida reflexivo y observador de un guión inusual firmado a medias con Wim Wenders, el director, que llevaba tres años sin rodar un largometraje desde **París, Texas,** encuentra el material literario perfecto para poner en funcionamiento su capacidad para crear imágenes fascinantes, que superan con su carga poética y su mágico movimiento interno, la coherencia formal que el conjunto puede perder en algunos momentos. Los interrogantes y observaciones que va introduciendo el texto, desembocan en imágenes que van más allá de lo descriptivo para elaborar un sueño poético en el que el tiempo es pausado y envolvente, acoge los traumas del pasado y los deseos del futuro, todo lo que se gana (la esperanza de los niños, el amor de Cassiel por la trapecista de un circo en plena decadencia) y lo que se pierde (un viejo buscando sin descanso la plaza de Postdam, el esplendor de antes de la guerra) en el espacio entre la vida y la muerte.

Venciendo la frialdad de buena parte de su cine, Wim Wenders consigue en **Cielo sobre Berlín** el tipo de emotividad contenida que alimentaba los mejores momentos de **París, Texas** por medios muy distintos. La palabra tiene una importancia vital, como indica la pluma que escribe los versos al comienzo y al final del filme, y marca el carácter abierto de una estructura que marca sensaciones y sentimientos, más que hechos, al narrar una historia con un núcleo de lo más simple. Es la conjunción de una serie de elementos en pleno rendimiento lo que provoca ese ambiente mágico: el enigmático mundo literario de Peter Handke, la hermosa fotografía en blanco y negro (excepto en los momentos humanos del ángel, en color) de Henri Alekan, la música discretamente trágica de Jürgen Knieper y la presencia reposada y afable de un Bruno Ganz perfecto en su encarnación del ángel. Ellos crean el marco para la sorpresa seductora: el enorme espacio de la biblioteca que recoge la sabiduría y la soledad del mundo; el divertido juego de Peter Falk con su personaje, en el que todos ven a Colombo, conexión entre dos mundos que puede solucionar los problemas terrenales con la experiencia de un ángel; la observación de la melancólica Marion (Solveig Dommartin) en su *roulotte*; la aparición de Nick Cave sobre el escenario cantando "From Her to Eternity" y el contraste de la estancia rockera con el lujoso local contiguo donde se confirmará el amor... Un conglomerado de emociones y reflexiones que constituye un retrato completamente personal de un Berlín tan real como fantasmagórico.

Ricardo Aldarondo

Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten/ Carnet de notes sur vêtements et villes

("Anotaciones sobre vestidos y ciudades", 1989)

Cuando el Centro de Creación Industrial, perteneciente al parisino Centro Pompidou, se dirigió a Wim Wenders para encargarle un largometraje sobre la figura de Yohji Yamamoto, el realizador se encontraba enfrascado en la preparación de uno de sus proyectos más ambiciosos y, seguramente, el más desmesurado: **Hasta el fin del mundo**. Para entonces

Wenders ya se había rendido ante los trabajos del diseñador japonés. El vestido que Marion (Solveig Dommartin) luce en la secuencia de la declaración de amor de **Cielo sobre Berlín** era una creación de Yamamoto. Wenders no duda en afirmar que *"la escena terminó de perfilarse cuando encontramos el vestido rojo"*. Su admiración le lleva a afirmaciones más contundentes: *"Antes de conocerle me vestía de cualquier manera. Cuando llevo sus ropas tengo la sensación de estar protegido. Aseguran en cierto sentido la función de las armaduras de la Edad Media. En uno solo de sus trajes está contenida toda la historia del vestido"*. Es fácil suponer, por tanto, que aceptó de inmediato el encargo, no sin antes dejar claro que trabajaría con total libertad.

Desde un principio se planteó realizar un filme "con" Yamamoto y no "sobre" Yamamoto. Se trataba para él de buscar los paralelismos entre dos procesos de creación aparentemente diversos, pero cuyos nexos fue reconociendo a lo largo del trabajo en común. Wenders identifica los trabajos previos de documentación, los primeros bocetos del modisto con sus primeros borradores de guión. A lo largo de la película va siguiendo ese proceso de gestación paso a paso, hasta los últimos golpes de tijera que Wenders asimila con contundencia al montaje cinematográfico cuando coloca uno de sus omnipresentes monitores de vídeo (que muestra ese preciso momento del trabajo de Yamamoto) sobre una mesa de montaje. Paralelismo que se extiende también a las fuentes de inspiración. Una y otra vez vemos a Yamamoto hojear las viejas fotografías que inspiran sus creaciones y que son, a su vez, presencias recurrentes en la obra del cineasta. París y Tokio nos son mostradas como ciudades intercambiables, frías y llenas de vida a la vez. Desde la secuencia inicial (y esto se repetirá obsesivamente) la confusión está servida. La cámara recorre en una rápida panorámica una aséptica vía urbana desde el interior de uno de los muchos automóviles que la atraviesan. Junto al volante un monitor de vídeo, ¡otra vez!, ofrece una panorámica similar. Sólo la aparición en el asfalto de la segunda de signos japoneses nos permite distinguir una ciudad de la otra. Para Wenders, para Yamamoto, la ciudad es su escenario. Sus trabajos serían inconcebibles sin ella. La ciudad en singular, porque, en definitiva, esa confusión que muestra la pantalla dividida es la misma confusión de todas las ciudades desarrolladas de este fin de siglo.

Poco parece importarle el resultado del trabajo de Yamamoto, esas ropas cuyas excelencias nos ha cantado. Su obsesión está en captar el proceso creativo. Nada más ilustrativo de este afán que la secuencia, repetida en dos ocasiones, en la que el pase de modelos ocupa la mitad superior de la pantalla, mientras que en la inferior vemos las imágenes de dos monitores de vídeo. Mientras que el desfile, que en principio se supone que es la culminación de cualquier modisto, el resultado en fin de todo su trabajo, nos es mostrado "de lejos", las imágenes en vídeo nos "acercan" a los trabajos previos en el taller de Yamamoto con su equipo y al propio Yamamoto hablando de sus ideas acerca de su oficio. En definitiva la prioridad es clara a favor de la teorización y de ese proceso creativo respecto al resultado de ambos. Se busca al autor más que su obra. La firma más que el objeto firmado (1). Esto, no obstante lo fascinante del planteamiento, lleva al mayor lastre de la película: el ensimismamiento. Wenders nos bombardea a lo largo de setenta y nueve minutos con una reflexión en exceso autocomplaciente. A la hora de plantearse esta reflexión decide trabajar simultáneamente con una película de 35 mm y con vídeo. Por primera vez se pasa al "enemigo" (Wenders *dixit*) para hacerle su aliado. La flexibilidad de este joven soporte le permite meter la nariz hasta el último rincón del trabajo diario de Yamamoto, pero le hace caer en la truculencia. Bombardeo, sí, de *collages* de imágenes artificiosas, montadas a su vez con espesa sofisticación: Aquello del cine dentro del cine (en este caso el vídeo dentro del cine, pues es siempre éste el que contiene a aquél) es llevado al exceso. Toda esa sofisticación no parece precisamente la mejor forma de retratar a un creador que, tanto en sus declaraciones como en sus creaciones, parece el paradigma de la sobriedad. Lejos del soberbio ensamblaje que dos años después representará **El sol del membrillo** entre Víctor Erice y Antonio López, a Wenders se le escapa de entre los dedos una reflexión *a priori* fascinante pero, en definitiva, torpemente ensimismada. En todo caso la similitud entre ambos esfuerzos es notoria (2). Wenders acaba la película como la ha comenzado: con esa obsesiva imagen -rastreable a lo largo de toda su filmografía- de la nieve de una pantalla de televisión, que sirve de fondo a los carteles de crédito. La angustia del escritor ante el folio en blanco se torna en la angustia del cineasta ante la película sin impresionar.

NOTAS:

1. Véase, si no, la secuencia en la que Yamamoto

ensaya una y otra vez su firma, una firma veloz, contundente, borrada una y otra vez para reaparecer de nuevo segura de sí misma.

2. Hay una breve secuencia en el filme de Wenders que muestra una solitaria cámara de vídeo sobre un trípode. Consciente o inconscientemente, Erice retoma esta bella imagen para concluir **El sol del membrillo.**

Jesús Angulo

Hasta el fin del mundo

(*Bis ans Ende der Welt / Jusqu'au bout du monde / Until the End of the World, 1991*)

Como un compendio de todo el cine de Wenders, **Hasta el fin del mundo** se convierte en un espectáculo multidireccional en el que el director alemán lleva al extremo su voluntad de hacer del mundo un único espacio a través del viaje incesante, poniendo de manifiesto una vez más que es capaz de moverse como pez en el agua en un terreno particular que tiene sus fronteras entre lo sublime y lo ridículo.

Hasta el fin del mundo responde a un doble sentimiento, de fascinación y de miedo, ante la llegada del año 2.000. Un doble sentimiento que amplía al mundo de la tecnología y a su incidencia en la vida y los sentimientos de las personas. Esta ficción futurista, que comienza con trazos de *thriller* y se convierte en una aventura estrambótica a través del mundo, es uno de los más atrevidos y queridos proyectos de Wenders, que contó con un amplio presupuesto para llevar a cabo un juego audiovisual irregular en cuanto a estructura y objetivos concretos, pero seductor por su torrente de ideas e imágenes encontradas. Una marcianada que presenta a un Wenders libre de ataduras, probando, mezclando y diseñando fórmulas más allá de lo establecido.

El juego de persecuciones que conduce Claire (de nuevo Solveig Dommartin) en la primera parte funciona a trompicones, pero va marcando la libertad que impera en el territorio que busca Wenders para un filme hablado en numerosos idiomas, en el que se pasa continuamente de Francia a Alemania, de ahí a Japón (con un homenaje a Ozu a través de la presencia de su actor favorito Chishu Ryu), a Estados Unidos y al desierto australiano, donde se concreta la anécdota de ciencia-ficción que sustenta el filme: en el año 1.999, un satélite está a punto de explotar y puede causar el fin del mundo.

El buen gusto musical de Wenders, y su conexión con algunos de los más válidos nombres del rock, desembocan en una esplendida utilización de la banda sonora, a través de las canciones, casi todas grabadas para la ocasión, de ilustres como Talking Heads, Nick Cave, Julie Cruise, Patti Smith, Elvis Costello, Lou Reed, U2, Neneh Cherry y Can, entre otros. Los múltiples paisajes en los que se va desarrollando la acción de la primera parte, se convierten en terreno propio y unitario gracias a la fotografía en chillones colores y brillante luminotecnia de Robby Müller, punto fundamental en la aventura audiovisual que el filme quiere definir, y se irá concretando en la segunda parte. Los videoteléfonos, las futuristas motos de policía, la cámara para imágenes que puedan ver los ciegos, son los signos de un futuro tan alentador como temible. Wenders se apoya en esos elementos y en el laboratorio de la descompuesta familia del personaje de William Hurt, para bucear en las posibilidades de la imagen, sin renunciar a sus reglas del cine, pero adoptando rasgos del *videoclip* y la imagen electrónica. El enredo de espionaje y persecución presentado desemboca en un viaje interior a través del ordenador y la memoria humana que transforma la habitual

fascinación viajera de Wenders, con más de una referencia a la secuencia alucinógena de **2.001, una odisea del espacio**, en un curioso drama familiar ecológico-futurista en el que el hombre se salva de sus propias catástrofes. La máquina con la que William Hurt fotografía escenas por todo el mundo para que su ciega madre pueda ver a sus familiares por primera vez en cincuenta años, salva algunas carencias pero no puede evitar mostrar también la decadencia y el dolor.

En ese espectáculo total, en el que cabe el sentimentalismo y el sarcasmo casi al mismo tiempo, que quiere diseñar Wenders, el pulso no es constante, pero esa irregularidad marcada por el exceso y la falta de pudor hacen de **Hasta el fin de mundo** uno de los filmes más atractivos de Wenders.

Ricardo Aldarondo

¡Tan lejos, tan cerca!

(*In weiter Ferne, so nah!*, 1993)

Wenders retorna a Berlín con la metáfora (y la mirada) de los ángeles como recurrente figura, con el afán de retratar el estado de los tiempos tras la caída del Muro. **¡Tan lejos, tan cerca!** se constituirá en un manifiesto aleccionador sobre unos tiempos sin timonel.

Las primeras imágenes poseen la impronta evocativa de **Cielo sobre Berlín**. Esa otra mirada perceptiva, transfigurada y pregnante, en la que el verbo de Peter Handke se revelaba como uno de los fundamentos esenciales de una epifanía (y cuya ausencia se añora en demasía en esta catecista recuperación de los ángeles).

En la apertura de **¡Tan lejos, tan cerca!** nos reencontramos con el ángel Cassiel observando la ciudad desde las alturas (ahí le habíamos dejado en las imágenes finales de **Cielo sobre Berlín**). Tres situaciones consecutivas nos dan la pauta del filme, en relación a su discurso. Cassiel escucha el tráfico de pensamientos y de soledades de las personas que circulan en sus coches. Y, pasando de lo anónimo a lo singular, las divagaciones existencialistas de Gorbachov sobre el sentido de la vida. Para, acto seguido, observar a su compañera Magdalena (Nastassja Kinski) asistiendo las penas de un hombre, al que sostiene como en la escultura de La Piedad, en un arrabal desolador.

Imagen que retiene la proposición de Wenders en este filme. La idea del Amor. Mirar con amor, tomando y dando. Atender: prestar atención, preocuparse. Preocuparse del "compañero" salvando la ajenidad del despersonalizado tráfico. Y una pregunta, que obsesiona a Cassiel, apoyada diegéticamente en la canción de Lou Reed: "¿Cómo ser bueno?".

Todo esto configura el sentido de la caída de Cassiel. En principio, casual (en la diégesis, que no en el discurso). Cassiel se había introducido en el hogar de una familia cualquiera (madre e hija), a las que sigue con particular atención. Lo que constituirá una primera llave a la evocación de un pasado traumático (la Segunda Guerra Mundial, el nazismo) a través del anciano chófer. Y el descubrimiento de otro observador, Winter (Rüdiger Vogler), un detective que registra el vacío, hastío y futilidad de la vida de los humanos. Y que tiene tratos con un *gangster* interesado en la madre y la hija.

Aquí comenzarán a enmarañarse las diversas líneas de la narración, sin que la unidad y la coherencia logren entretejerse con rigurosidad y claridad, en el deambulante desarrollo argumental y estilístico.

Cassiel perderá su condición angélica al salvar a la niña de una fatal caída. Pero es que esa niña no es mas que el cordon umbilical con el pasado. Salvarla (metafóricamente hablando) es intentar librarla del peso de un pasado nazi, que se reencarna, metonímicamente, en la figura de su tío, el *gangster* traficante con armas y pornografía (Horst Buchholz), y que "vuelve del pasado" (se exilió con su padre a Estados Unidos, ¿la nueva amenaza?) con actitudes parangonables, y tan enajenantes. Ese pasado presente queda manifiesto en la secuencia del museo, cuando Cassiel relaciona ambos tiempos y per-

sonajes (en una súbita evocación que tiene bastante de revelación cuasireligiosa, y que recuerda al protagonista de **La zona muerta** de Cronenberg). Su gesto es explícito: evoca "El grito" de Edvard Munch (como bien observó mi querida Karin despues de la proyección).

La caída ya no está motivada (como ocurría con Damiel en **Cielo sobre Berlín**) por un ansia de experimentar la condición terrenal, desde una perspectiva de aprendiz-niño, como novedad, como descubrimiento, y en especial el amor (compartición de dos soledades juntas), sino el afán de salvación de un mundo que se degrada, y que corre peligro (la salvación de la niña es un gesto instintivo, que adquirirá después unas resonancias de cruzada). Y se convertirá en una carrera contra el tiempo, contra el renacimiento de un pasado tenebroso bajo otras formas, contra un presente inerte, maleable. Pero la perspectiva del niño-ángel determinará aquí una ingenuidad un tanto *naïf*.

De ahí la importancia de la figura del Tiempo (Willem Dafoe, de nuevo excelente), llamado Flesti Emit (inversión de *time itself*). Aunque su presencia intermitente, además de retórica, se difumine en cierta indefinición dramática.

El tiempo acucia, parece decirnos Wenders. Por eso Winter llega tarde, y muere (aunque su sentido aparezca un tanto opaco). La caída del muro no ha supuesto sino una libre circulación de imágenes de violencia (y de la violencia de las imágenes de las que estamos presos y cegados) y de la violencia misma. Ese es el diagnóstico de nuestro tiempo sin mirada. Todo es impersonal y frío, como esa luz de neón del metro, en donde adolescentes andan con armas, para ajustar cuentas, y tahures engañan a los transeuntes con trucos (violencia y mentira como flores del mal de nuestros días). Cassiel es el mensajero que combate a uno de esos traficantes del mal.

Pero todas estas ideas no van más allá de una propuesta bienintencionada pero primaria en su concepción, amén de confusa en su desarrollo.

Si las primeras imágenes tras la caída manifiestan cierta eficacia en sus apuntes, humorísticos y de observación (en el metro; el contacto con Damiel; el conocimiento de la comida y de las agujetas...), su caída en la desgracia (borrachera, atraco, indigencia), en su impotente anhelo por conseguir una identidad y un hueco en una sociedad hostil, se resiente de sus trazos gruesos y de su concepción predeterminada, inferida. Demuestra más que muestra.

Y figuras recurrentes de **Cielo sobre Berlín** como Peter Falk/Colombo, el circo o el inevitable concierto (esta vez, Lou Reed) poseen el rango de lo formulario, deviniendo estéril.

La trama gangsteril que domina el último tramo del filme, además de confusa, cae en lo grotesco. Un tono rocambolesco (como las aventuras de Fantomas), con un humor postgodardiano un tanto desencajado, hace perder definición y relieve a la narración de esa sorprendente cruzada de ángeles y gente del circo contra el traficante. Por mucho que la resolución sea trágica, con ese sacrificio angélico de Cassiel. Una nueva caída, un nuevo rescate de la niña (la esperanza de Alemania), le devolverá a su condición de ángel observador y protector, y detentador del espíritu del Amor que navega con el barco en el que viajan los otros protagonistas hacia el futuro.

La proposición de un aprendizaje atento y afectivo de la mirada, por lo tanto de la actitud, queda diluida en una mirada cinematográfica y discursiva más que de ángel, de querubín. Algo se ha perdido desde **Cielo sobre Berlín** en un estilo ecléctico y etéreo.

Alexander Zárate